
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Strano, Silvio. La máscara de Juan Rana con edición crítica de cuatro entremeses sobre el personaje. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44950>

under the terms of the  license

Silvio Strano

**Universitat Autònoma de Barcelona
Escuela de Doctorado y de Formación continuada
en
Filología Española**

Trabajo de investigación

**LA MÁSCARA DE JUAN RANA CON EDICIÓN
CRÍTICA DE CUATRO ENTREMESES SOBRE EL
PERSONAJE**

Ai miei genitori

INDICE

Capítulo I :

En torno al entremés Pág. 4

Capítulo II:

La compañía teatral y su relación con la sociedad española de la época „ 19

Capítulo III:

La máscara de Juan Rana en el teatro cómico breve del siglo XVII y su intérprete Cosme Pérez „ 29

Capítulo IV:

Antología

Criterios de edición „ 43

Entremés de la Zarzuela que se representó a Su Majestad, de D. J. de Cáncer „ 45

Entremés de la boda de Juan Rana, de D. J.de Cáncer „ 60

Entremés curioso del retrato de Juan Rana, de Sebastián de Villaviciosa „ 71

Entremés de las burlas del doctor a Juan Rana, de D. Pedro de Rosete..... „ 81

Apéndice..... „ 93

Bibliografía..... „ 96

Capítulo I

En torno al entremés

Los críticos de la literatura del Siglo de Oro, por lo menos los que se han ocupado de la comicidad en la literatura en el sentido más amplio, se han fijado, durante mucho tiempo, en tres elementos fundamentalmente: los aspectos cómicos en las obras de autores representativos de la época, los dos géneros principales (la comedia y la novela picaresca) y del desarrollo de éstos o de algunos de sus elementos. Parece extraño, sin embargo, que en todos estos trabajos, en parte histórico-comparativos y en parte de crítica estilística, la parte que se refiere al género cómico de los *entremeses*, aparece poco profundizada.

De todas formas, este *teatro breve* es un género absolutamente independiente de los otros que ocupa un puesto fijo e importante en la literatura del teatro español. Nace contemporáneamente a la comedia y la acompaña fielmente en el amplio repertorio teatral del Siglo de Oro. Sobrevive, a pesar de que cambia aspecto incluso en el momento en el que la comedia está llegando a su agotamiento. Sin embargo, no se trata sólo de un fenómeno esporádico (como en el caso de otro tipo de teatro breve en la literatura de la misma época), que el historiador de la literatura podría fácilmente ignorar. Esto llega a ser confirmado gracias a la gran cantidad de textos llegados hasta nosotros. Además en este campo se han expresado escritores del nivel de un Cervantes y de un Calderón, cuya labor se ha desarrollado en la creación de verdaderas obras maestras.

Sólo raramente, en la historia de la literatura, se hace referencia al valor histórico-cultural de estos “cuadritos de costumbres

populares...utilísimos además, para conocer la vida íntima de la España del siglo XVII¹. Cotarelo y Mori primero y muchos otros críticos después, citan con frecuencia, las palabras de Fray Martín Sarmiento „Nunca supe lo que era la lengua castellana hasta que leí entremeses“². Lamentablemente, las relativas conclusiones histórico-lingüístico-literarias han sido sacadas desde hace sólo algunos años.

La Introducción general hecha por Cotarelo y Mori en su colección de textos de entremeses, nos da una visión global de la evolución del teatro breve español, junto a una característica general del género y de sus elementos³. Tras Cotarelo y Mori, Jack ha seguido interesándose en el tema y nos ha dejado una obra de conjunto del género dramático que aquí voy a analizar⁴. Todos los demás comentarios sobre los entremeses son o introducciones esbozadas de los editores - con particular referencia a los de Northup y Pfandl⁵ o, más bien, se trata de monografías de autores de entremeses o de momentos de su obra⁶. Afortunadamente, el panorama de la crítica literaria con respecto al teatro *menor* empezó a cambiar en 1980. Desde entonces una gran cantidad de estudiosos, dentro y fuera de España, empezaron a tener interés también por el Teatro breve⁷.

¹ Hurtado-González-Palencia, *Historia de la Literatura Española*, Madrid 1949 6ª Ed., p. 622.

² Citado repetidamente por E. Cotarelo y Mori *Colección de entremeses, jácaras, loas y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, N.B.A.E. V. XVII, Madrid 1911, p. I b.

³ E. Cotarelo y Mori, *ob. cit.*

⁴ W.S. Jack, *The Early Entremés in Spain; the Rise of a Dramatic Form*, (T. D.) University of Pennsylvania, 1923.

⁵ G.T. Northup, *The Spanish Farces*, Boston 1922; L. Pfandl, *Cervantes, drei Zwischenspiele*, T. XI Sammlung Romanischer Übungstexte, Halle, 1926; idem, *Die Zwischenspiele des Cervantes* en: „Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 13º año nº 3, Berlino 1927; M. Herrero García, *Cervantes, Entremeses*, Clásicos Castellanos nº 125, Madrid 1945; C. Vian, *Il teatro „chico“ spagnolo*, Milán, 1957.

⁶ M. Schurack, *Zeitbeständige Mimustypen bei Quiñones de Benavente unter Berücksichtigung ihrer Entwicklungsgeschichte*, T. D., Hamburg, 1952.

⁷ Me limito aquí a citar sólo algunos de ellos como: G. Carnero, *Sobre el teatro breve de Calderón*, en „Insula“ nº 44, p. 44 y ss.; 1984; Fernández Nieto M., *El entremés como capítulo de la novela: Castillo Solórzano*; M.L. Tobar, *Para una*

Importantísimas han sido además, las recientes aportaciones al estudio y al análisis de los géneros menores del teatro clásico español, las intervenciones, en las X jornadas de Almagro en 1987 de estudiosos de la importancia de Javier Huerta Calvo, Maria Grazia Profeti, Evangelina Rodríguez Cuadro, Ricardo Senabre Sempere, Maxime Chevalier, Marc Vitse, Ernesto Caballero, Alfonso Gil, Ángel Gutierrez y Augustín de la Granja, todos ellos profesores universitarios en varios países europeos, cuyo interés se ha dirigido, no sólo hacia el análisis del texto literario del entremés, sino también, hacia la representación escénica, desde el punto de vista del espectáculo propiamente dicho. Javier Huerta Calvo⁸ evidencia las características de teatro marginal en las que ese género teatral se ha mantenido durante mucho tiempo, y que, a pesar de los importantísimos estudios hechos por Cotarelo y Mori cuyo esfuerzo para recopilar el teatro breve español ha sido verdaderamente impresionante, sólo merecen un lugar destacable algunos estudiosos como Eugenio Asensio, autor de *Itinerario del entremés*⁹ o de Hannah E. Bergman, con su estudio sobre *Quiñones de Benavente y sus entremeses*¹⁰.

prothohistoria del entremés. Gil Vicente autor de piezas entremesiles, en „Nuovi annali della Facoltà di Magistero I, 1983, Herder, Roma; Antonia Calderone, *José de Cañizares: Entremés de Bartolo Tarasca*, Peloritana Ed., Mesina, 1979; Christian Andrés, *Luis Quiñones de Benavente: Entremeses*, Cátedra, Madrid, 1991; José Luis Canet Vallés, *Lope de Rueda: Pasos*, Castalia, Madrid, 1992; Claude Chauchadis, „Risa y honra conyugal en los entremeses“ en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, p. 165-178; Jean Sentaurens, „Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?“, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, CSIC, Madrid, 1983; E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera, *Calderón y la obra corta dramática en el siglo XVII*, Tamesis Books, Londres, 1983; Reichenberger, Kurt & Roswitha, *Das Spanische Drama im Goldenen Zeitalter. Ein bibliographisches Handbuch. El teatro español en los siglos de Oro. Itinerario de bibliografías*, Edition Reichenberger, Kassel, 1989; etc.

⁸ J. Huerta Calvo, *Los géneros teatrales menores en el siglo de oro: status y prospectiva de la investigación*, en „El teatro menor en España a partir del siglo XVI“ C.S.I.C., 1983, pp. 23-62.

⁹ E. Asensio, *Itinerario del Entremés*, Gredos, Madrid, 1971.

¹⁰ Hannah E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Castalia, Madrid, 1965.

Dentro de la fiesta teatral, cada género tenía su precisa función y desarrollaba unas características peculiares, dentro de las que, el entremés ocupa un lugar absolutamente destacado, haciendo de contrapunto a la visión oficial del drama barroco en el que fundamental era la ley del honor, mientras en estos últimos, *conditio sine qua non* era la transgresión. Luis Quiñones de Benavente, según las palabras de Charles Vicent Aubrun „confirió su estatuto y su dignidad al entreacto, que con demasiada frecuencia solía abandonarse antes de él, a la imaginación tosca y vulgar de los comediantes ... Él les da un sentido satírico o moral; por último toma sus temas lo más cerca posible de la realidad en la calle y bajo los tejados de Madrid, al igual que un ‘diablo cojuelo’... Vuelve a aparecer en ese programa la ambigüedad fundamental de las letras españolas del siglo XVII: la vida es sueño; el rostro, una máscara; lo real, una apariencia Esta sátira moral no tiene nada constructivo ni reformador: comprueba, endereza, pero no propone regla alguna de conducta verdaderamente nueva. Persigue al hombre hasta los últimos reductos de su amor propio, de su narcisismo, con el fin de recuperarle para Dios.“¹¹

De todas formas, me parece importante, antes de profundizar el discurso sobre este tipo de teatro explicar brevemente cuál ha sido su origen, también desde el punto de vista etimológico¹². Cabe decir, a este propósito que, las piezas que llevan el nombre de *entremeses*, no han sido denominadas con este nombre hasta pleno siglo XVI. Hasta ese momento, la palabra *entremés*, había sido utilizada no sólo para denominar piezas dramáticas de breve duración o cualquier tipo de pieza de entretenimiento dramático, sino también para referirse a realidades que se salían del campo de la representación teatral en su sentido más amplio. Entremés, viene del latín *intermedium*¹³ (motivo por el que para algunos esas piezas se

¹¹ C.V. Aubrun, *La Comedia Española (1600-1680)*, Madrid, 1968, pp.188-189.

¹² Para un estudio más profundizado remito a las indicaciones biográficas.

¹³ En el tomo III, p. 519 del *Diccionario de Autoridades*, encontramos la siguiente definición de entremés: „Representación breve, jocosa y burlesca, la cual se

denominan con el nombre de intermedio); sin embargo, Cotarelo niega la derivación de la palabra castellana *entremés* de la latina *intermedium*, afirmando que los romanos no utilizaron nunca la palabra con ese sentido. „Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua*, deriva la palabra del italiano *intromesso*¹⁴, término equivalente a entrometerse en algo. Por lo tanto, no la reconoce desde el punto de vista dramático y festivo“. Sin embargo, siempre según las observaciones de Felicidad Buendía la cuestión se hace más complicada al descubrir que la palabra presenta la misma antigüedad que el vocablo italiano, en España. En la misma Francia aparece el término *entremets* (plural) para indicar ya durante la Edad Media el espectáculo en general. „La similitud de las tres voces patentiza la existencia de un vocablo común origen de los tres idiomas: español, francés e italiano, que en latín vulgar debió de ser *intromissum*“¹⁵.

Por lo visto, en la lengua castellana aparece con retraso con respecto a las otras lenguas y „literaturas hispánicas“, como la catalana y la gallego-portuguesa y, según parece, fue propio un autor valenciano, Juan de Timoneda, el primero en aplicarlo a la lengua castellana con el *Entremés de un ciego, de un mozo y de un pobre*. Según la documentación que ha llegado hasta nosotros, la palabra „entremés“, aparece, por primera vez, en el año 1381 en ocasión de la boda de D. Pedro IV de Aragón con Doña Sibila, con su primitivo significado de cosa de comer, aunque, ya desde entonces tenía connotaciones literarias, como nos demuestra el siguiente paso:

Item fou aportat a la derrata del manyar un bell entremes, so es, un bell pago que feya la roda e estave en un bell bastiment en torn del cual havia molto bolateria cuyta cuberta de panys dor e

entromete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar al auditorio. Viene del latino *Intermedium*, y por eso algunos ya le llaman *intermedio*“

¹⁴ Covarrubias, *Tesoro dela lengua*, en Felicidad Buendía, *Antología del Entremés*, Madrid, 1965, p. 17.

¹⁵ Felicidad Buedía, *ob. cit.*, p. 18.

dargent e aquest pago fou servit fort altament e presentat a la taula de la dita senyora ab molts estruments axi de corda com d'altres , e venien apart devan lo mayordom e cavallers e donsells, e lo dit entremes portave en sos pits una copla escrita qui deya axi¹⁶.

En este caso, el entremés consistía en un pavo real con la cola desplegada, en cuyo pecho había sido encerrada una composición poética, que todavía poseemos.

Sin embargo el término adquirió varios significados durante los siglos, que, de alguna manera llevaron a una desviación del sentido estrictamente literario y teatral. Al mismo tiempo, durante la Edad Media, paralelamente al desarrollo de los entremeses se dio otro tipo de diversión que llegó hasta a confundirse con ellos y a la que se le dio el nombre de *momo* conocida también en Portugal. El mismo término pasó a significar también representaciones relacionadas con los ciclos litúrgicos en las procesiones del Corpus, documentadas en Castilla por vez primera en la *Crónica de don Alvaro de Luna* de 1423¹⁷. „En su repertorio - el entremés - recoge unos tipos y un espíritu cómico enraizados en la celebración cristiana del Corpus y la pagana del carnaval ... En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfoque exaltado de los instintos, la glorificación del beber y comer - que nos recuerda la de los pastores de Juan del Encina en la *Égloga de Atruejo* -, la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escenario del prójimo y la befa tanto más reída cuanto más pesada“¹⁸. Y justo examinando minuciosamente las varias colecciones de obras pertenecientes a los así impropriamente dichos

¹⁶ M. Mila Y Fontanales, *Orígenes del teatro catalán*, en *Obras completas*, ed. de Menéndez Pelayo, Verdager, Barcelona, 1888-1896, vol. VI (1985), p. 235.

¹⁷ F. Lázaro Carreter, *Teatro Medieval*, Castalia, Madrid, 1981, pp. 52-53.

¹⁸ E. Asensio, *ob. cit.*, p. 20.

*géneros menores*¹⁹, podemos ver una gran cantidad de elementos carnavalescos más o menos patentes, (como pueden ser la descripción de las costumbres típicas de las Carnestolendas o, los insultos, las palizas, las burlas, las agresiones y todo lo que tiene algo en común con las raíces populares.

No hay que olvidar, sin embargo, otros elementos fundamentales, cuales el erotismo y, aunque menos frecuente, la escatología, tratados bajo el aspecto cómico y divertido. Tampoco hay que olvidar el indudable influjo, aún no suficientemente estudiado, de la *commedia dell'arte* italiana, „tal vez la forma más paradigmática del grotesco renacentista“²⁰; de hecho ambos utilizan algunas máscaras fijas como el vejete, el sacristán, el alcalde, el médico, el bobo, el estudiante, establecidas por la tradición folklórica. „Dentro de las figuras antiheroicas, sometidas al vejamen y a la chacota de los personajes perversos, destaca el *Vejete*, que se caracteriza por oprimir los instintos de su jóven mujer o de su hija; como representante del mundo viejo, se le imputan todos los achaques y maldades, siendo objeto sobre todo de chistes relativos a su impotencia sexual. Son en efecto, las ‘donosas burladoras de cornudos’, las que mayor número de argumentos proporcionan al teatro menor, en el que el marido *Bobo* o *Simple* queda siempre malparado. Esta función coincide, con frecuencia, con la máscara del *Alcalde*, personaje siempre de ínfima cultura, famoso por dictar sus absurdas decisiones o alcaldadas y en cuya ejecución se especializó el actor Cósme Pérez, más conocido por Juan Rana“²¹, el análisis de cuya máscara va a ser el intento de este trabajo.

¹⁹ A este propósito es interesante la discusión hecha por L. García Lorenzo en „¿Teatro menor? ¿Teatro breve? Sobre una obra inédita de Lauro Olmo“ en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, 1983, pp. 281-305.

²⁰ J.Huerta Calvo, „Los géneros menores en el teatro del siglo XVII“ en *Historia del teatro en España* T.I., Madrid, 1984, p. 617.

²¹ J.Huerta Calvo, *ob. cit.*, p. 616.

Los límites que me he impuesto en este trabajo me impiden profundizar el discurso sobre los orígenes del teatro breve, a los que remito los más importantes estudios realizados hasta ahora.

Lamentablemente el entremés en cuanto representación ligera no gozó de mucha atención ni siquiera por parte de sus mismos autores. La situación se agrava pues, y la comedia y el teatro en general, se consideraban como algo comprometedor para la salud y la integridad moral de los individuos, y, fue muy debatida, durante bastante tiempo la cuestión de si era el caso o no de suprimir las mismas representaciones teatrales. Por suerte el gran éxito que tuvieron entre el pueblo español impidió, de hecho, que se pudiese llegar a tanto, y, de ahí, que el mismo teatro breve pasase a adquirir una significación y una presencia cada vez más fuerte y significativa hasta llegar, como del resto los otros sectores de la literatura española a su máximo esplendor, justamente durante el siglo XVII, siglo de oro de la literatura en cuestión.

„El ambiente que el entremés describe es uno sólo, el del pueblo español. Pero vario, porque pinta y retrata a ese pueblo en todas sus formas, facetas y ángulos, haciéndolo siempre bajo el prisma de la comicidad y del realismo“²². A pesar de todo, el lenguaje del entremés, es fundamentalmente realista. Fueron también autores del nivel de un Cervantes, Calderón de la Barca, Quevedo y, sobre todo, como se ha dicho al comienzo de este capítulo, Luis Quiñones de Benavente y muchos otros los que adscriben su nombre a la producción de esa forma de teatro que iba a adquirir un papel fundamental en el mundo teatral español de la época.

Según parece, por lo menos en los criterios que llevaron a Cotarelo y Mori a la compilación de su colección de entremeses, hay que identificar el período en el que debemos adscribir esa producción dramática con la etapa que va desde Lope de Vega hasta Cañizares, es decir, desde 1588 hasta 1750, aunque ya desde hacía mucho tiempo y concretamente, según el

mismo Cotarelo nos refiere, „el género comienza las primeras obras de nuestra escena“²³. Sin embargo, según añade el mismo autor, las dos fechas anteriormente mencionadas, en realidad, se refieren a un período en el que el entremés presenta un grado de desarrollo y de afirmación sólido e inconfundible. „Cuando ya existía el género dramático *entremés*, aún la voz tenía un significado general indicativo de burla, enredo, juego y acaso otros conceptos semejantes“²⁴.

Sin embargo, a pesar de la tardía aplicación del nombre de *entremés* a la cosa, ella debió de existir ya desde mucho antes, y, según observa el mismo Cotarelo, puesto que el *Diccionario* define el *entremés* como una representación breve, jocosa o burlesca, su origen hay que verla en el mismo nacimiento del teatro español. Y, concretamente, es justo „en las églogas de Juan del Encina que tuvieron su origen común entremeses y comedias. Mientras ésta deriva de sus obras tardías, de argumentos serios, desarrollados con cierta complicación de incidentes, aquél remonta a las más primitivas, escenitas cómicas de argumento sencillísimo. Desde entonces los dos géneros evolucionaron paralelamente, encontrándose a veces, como en Lope de Rueda“²⁵. Y, en efecto, según observa E. Asensio, „El entremés constituye un tipo teatral fijado por Lope de Rueda que se mueve entre dos polos: el uno, la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y costumbres, el otro la literatura narrativa, descriptiva o dramática“²⁶. Y el entremés, exige, constantes incursiones en otros géneros literarios, entre los que la comedia constituye uno de sus principales recursos de alimento y renovación, ejerciendo su influencia sobre todo a través de la figura del gracioso, del donaire y de su visión antiheroica. Su importancia, no está tanto en la originalidad de la materia tratada, puesto

²² *Ibidem*, p. 36.

²³ Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses*, Madrid, 1911, p. II.

²⁴ Cotarelo y Mori, *ibidem.*, p. LVIII.

²⁵ H. E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Castalia, Madrid, 1965, p. 27.

²⁶ E. Asensio, *ob. cit.*, p. 25.

que ella se repite con frecuencia, sino en su modo de enfoque. „La óptica entremesil exagera la incongruencia de la condición humana, despoja el amor de toda aureola emocional, rompe la armonía entre las palabras y las obras, convierte en chabacana la peripecia que pudo ser patética, en grotescos los problemas de pasión y honor“²⁷. Añádase además la particular experimentación del lenguaje: el latín macarrónico del *Sacristán*, las hablas extranjeras de los moriscos y de los negros y las palabras jergales y específicas, como las cultistas y las procedentes del hampa (mejor acogidas por las jácaras).

Ya a mediados del siglo XVI, para aliviar la gravedad y la pesadez de la materia tratada, solíase intercalar esas piezas jocosas en los *autos sacramentales*. Y es precisamente en el momento en el que esos pasos burlescos vienen a ser intercalados en una obra seria, cuando „el nombre de entremés se aplica a esas piecillas literarias“²⁸.

Al tiempo de Lope de Vega el término *entremés* se convertirá en el equivalente de comedia antigua, precedente, es decir, a la reforma teatral del Fénix, de orientación popular, cómica, realista y de breve duración; se fijarán así las características esenciales del antiguo entremés español, ya considerado como género dramático autónomo²⁹.

Mientras la comedia abraza la totalidad de la vida que va desde la desorientación, a la restauración del orden, el entremés, en cambio, acepta con alegría el caos del mundo que se propone representar, en el que las imperfecciones de la sociedad contemporánea constituyen su principal punto de partida. Mientras la primera arrastra el espectador a una identificación con los acontecimientos de sus héroes, a una interacción sentimental, entre protagonistas de la escena y público, los segundos lo

²⁷ Ibídem, p. 28.

²⁸ Cotarelo y Mori, *ob. cit.*, p. LXI.

²⁹ „...de donde se ha quedado la costumbre de llamar entremeses las comedias antiguas, donde está en su fuerza el arte, siendo una acción y entre plebeya gente,

alejan de cualquier posibilidad de identificación, dándole, más bien, un sentimiento de superioridad con respecto a los personajes de la representación. Mientras en la comedia, el aspecto jocoso y cómico está íntimamente unido a las emociones nobles, la visión jocosa del entremés lo deforma todo quitando seriedad a las situaciones y a los personajes que lo protagonizan; por lo tanto, sentimientos como el dolor, la maldad, adquieren una significación propiamente divertida, convirtiéndose en elementos típicos de hilaridad y diversión.

La popularidad de que gozaron los entremeses entre el público de la época, es confirmada por la gran cantidad de textos y colecciones de entremeses en los que aparecen en los primeros decenios. A veces, su introducción dentro de la representación teatral, no tenía nada que ver con la obra seria que se estaba representando y a la que debían amenizar con su interrupción jocosa y burlesca; ni siquiera su autor correspondía con el de la comedia. Ellos, por lo general, venían escogidos por el jefe de la compañía que los sacaba de su repertorio de piezas compradas a los más importantes comediógrafos de entonces o a los que se especializaban, como Luis Quiñones de Benavente, exclusivamente en la producción de piezas breves. Sin embargo, en las fiestas de palacio con frecuencia se hacen representaciones completas; es decir: comedia, entremés, baile, fin de fiesta. A veces se adaptan a otros textos y se cambian cosas. Para subrayar la enorme importancia del género, hay que decir que hay colecciones hasta de *Autos sacramentales* que llevan loas y entremeses.

Sin embargo, aquella forma de teatro que parecía desligada en todo de la comedia y que, en realidad, constituía algo distinto y aislado, independiente de la misma, estaba, a la vez, íntimamente ligada a ella y llegaba, en la mayoría de los casos a decretar o no su éxito. El público los esperaba con impaciencia, y, a pesar de la prohibición hecha por el obispo

porque entremés del rey jamás se ha visto“, Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 69-73.

Badojas en el año 1605, puesto que esas piezas representaban algo comprometedor y fuera de cualquier moral junto a las representaciones sagradas, estas siguieron representándose.

Los mismos entremeses se convirtieron, también desde el punto de vista económico en una gran fuente de oro para los mercaderos de libros, quienes, comprendiendo la gran afición del público, llegaron a publicar enteras colecciones de entremeses. Basta subrayar, a este propósito, los *Entremeses nuevos de diversos autores*, una de las primeras colecciones de entremeses de las que tenemos noticia, de 1640, publicada en Zaragoza por Pedro Esquer; *Los entremeses nuevos de diversos autores. Para honesta recreación*, publicada en Alcalá de Henares en el año 1643 etc., que debieron de conseguir un éxito importantísimo. Fue sobre todo durante la segunda mitad del siglo cuando la publicación de colecciones de entremeses debió de obtener unos resultados absolutamente extraordinarios.

Gracias a las aportaciones de autores como Cervantes (que fue muy imitado), Calderón de la Barca y Quevedo, que tuvieron como continuadores, como ya se ha dicho repetidas veces, a Luis Quiñones de Benavente³⁰, quien, en realidad le dio dignidad, y a Ramón de la Cruz, en el

³⁰ Insisto mucho en Luis Quiñones de Benavente, puesto que el grande autor de entremeses escribió varias piezas para Cosme Pérez. „El toledano Luis Quiñones de Benavente recoge los tipos dispersos, transforma las variedades cultivadas y añade otras de su cosecha. No todo en su obra representa ganancia. Su maestría histriónica, su virtuosismo del diálogo, su felicidad portentosa para fabricar con nada un entretenimiento cómico, le aseguran la primacía del género. Supo, sin decaer del buen gusto, desatar la risa del cortesano y el aldeano, satisfacer al simple y al refinado, tener puentes entre los farsantes y los espectadores, haciendo del entremés gozoso descanso, sostén de la comedia que peligra, contrapeso festivo del auto sacramental. En él la gracia verbal y la capacidad de combinar y aderezar predominan sobre la fuerza dramática o la capacidad de revelar, dentro de una sociedad en descomposición, nuevos entes cómicos o nuevos aspectos del hombre. Prefiere recapitular y rejuvenecer lo que el tablado y el libro le brindan, no abandonar nada en el camino. Sin renunciar a las tradiciones de la farsa comprimida con su elenco de seres elementales y modos primarios, sin romper la exigencia primordial de espejar las mudanzas superficiales de la moda y del lenguaje, encauza el género hacia más subidas ambiciones literarias. Despliega

siglo sucesivo, el género logró todos aquellos elementos, sin los que, dada la pobreza de los asuntos y la falta de límites en el terreno del lenguaje hubiese caído irremediablemente en el traste de la vulgaridad. Habría que darle, por lo tanto, siempre nuevos impulsos y, sobre todo, nunca habría que desprenderlos de su terreno natural, que era, por supuesto, la realidad en sus mil de facetas y que hasta hoy, representa, para nosotros, uno de sus valores fundamentales, desde el punto de vista sociológico, como testimonio de la costumbre de la sociedad española de la época.

Sin embargo, la decadencia estaba destinada a llegar, y, concretamente, se identificó con un decaimiento de lo satírico en algo chocarrero y exageradamente grotesco. Los que habían sido los tres elementos fundamentales de la risa, es decir, el fracaso de los anhelos, la sorpresa y el temor, que habían garantizado, en la justa medida, la comicidad y la diversión del público, se convierten ahora en algo desproporcionado y fuera de los cánones del buen gusto, produciendo, por lo tanto, el rechazo y el disgusto en aquel mismo auditorio que hasta entonces los había acompañados. „El sentido satírico, mordaz y, en fin, la búsqueda del diviertimiento de masas, pudo muchas veces hacer degenerar a las obras teatrales, apartándolas de un sentido no sólo estético, sino moral, aleccionador e instructivo. ... Especialmente los bailes, así como los entremeses y cantos, llegaron a llamar la atención de moralistas y gentes de muy firme rectitud y criterio severo“³¹.

Ya Alfonso X emana en sus Partidas Primera (título IV, leyes 34 y 36) y Séptima (título VI ley 4) las primeras disposiciones prohibitivas con respecto a las representaciones teatrales. En un sentido más bien moderno

una incomparable flexibilidad, saltando desde la temática trasplantada del auto a la sátira literaria, hasta la mojiganga carnavalesca o la caricatura de fiestas y prejuicios pueblerinos. Esta habilidad para teatralizar con una estilización vecina a la coreografía, tanto los motivos del libro como las quejas de los mercados sobre la carestía económica o la animación de los festejos tradicionales, le consiente variar milagrosamente sus juegos“, E. Asensio, *ob. cit.*, p. 124-125.

³¹ Felicidad Buendía, *ob. cit.*, pp. 65-66.

y, por lo tanto, más próximo al período que aquí estoy examinando, aunque directamente dirigida a la labor del actor, es interesante subrayar el ejemplo del máximo representante de la literatura inglesa del siglo XVI, Shakespeare, que, en el discurso de Hamlet a los actores en la escena II del acto III del omónimo drama, evidencia la importancia absoluta de actuar lo más cerca posible de las leyes de la naturaleza, alejándose de cualquier intento de exageración y de sobreactuación, cosas que, en definitiva, destruyen la poesía y la intrínseca verdad de la obra misma³².

Volviendo a los entremeses, es justo este el motivo que los hace poco a poco, junto al baile, caer en el olvido y ser substituidos por la cada vez mayor presencia de la mojiganga, donde el texto poético ya no tiene la

³² *Hamlet [to the First Player]*. Speak the I pray you as I pronounced it to you, trippingly on the tongue, but if you mouth it as of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand thus, but use all gently, for in the very torrent, tempest, and as I may say whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul, to hear a robustious perwing-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise: I would have such a fellow whippwd for o'erdoing Termagant, it out-herods Herod, pray zou avoid it.

I. Player. I warrant your honour.

Hamlet. Be not too tame meither, but let your own discretion be your tutor, suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for any thing so o'erdone is from the purpose of playng, whose end both at the first, and now, was and is, to hold as as 'twere the mirror up to nature, to show virtue her awn feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure ... Now this overdone, or come tardy off, though it make the uskilful laugh, cannot but make the judicious grieve, the censure of the which one must in zour allowance o'erweigh a whole theatre of others. O there be players that I have seen play - and heard others praise, and that highly - not to speak it profanely, that neither having th'accent of Christians, nor the gait of Christian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed, that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably.

I Player. I hope we have reformed that indifferently with us, sir.

Hamlet. O reform it altogether, and let those that play zour clowns speak no more than is set down for them, for there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the mean time some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous, and shows a most pitiful amition in the fool that uses it ... Go, make you ready.

misma importancia, sino que lo más importante es el aspecto llamativo de los disfraces y de los bailes de los que ella se componía.

Capítulo II

La compañía teatral y su relación con la sociedad española de la época

La progresiva evolución de la representación teatral, su mayor desarrollo, cuando consiguió la independencia de las cofradías religiosas, de las que antes dependía estrechamente y en el momento en el que el teatro fue subvencionado directamente por las villas, como Valencia, Sevilla, Toledo y la misma Madrid, y además, el paso del lugar donde se representaban las comedias de los patios interiores de los edificios, los así llamados *corrales de comedias*, a lugares fijos construidos únicamente para las representaciones teatrales, supuso, al igual, una mayor especialización y profesionalidad de los protagonistas de la fiesta teatral, es decir de la labor del actor y una mayor organización e independencia económica y administrativa de las compañías profesionales³³. La segunda ola italiana de la que habla Othón Arróniz en su libro *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* coincide, más bien, con la llegada de cómicos y compañías italianas a la península, con modelos escenográficos y técnicos de grande innovación. Fue justo el italiano Alberto Ganassa quien, en 1574, seis años después de la muerte de Lope de Rueda, abrió las relaciones teatrales de las compañías italianas con España³⁴; relaciones que debieron

³³ „A una primera ola italianizante de carácter más bien teórico, que se halla representada por la imitación casi textual de los modelos de la comedia culta, sucede una segunda ola, ya no italianizante, sino italiana, orientada a la cimentación del espectáculo teatral por medio de la integración de un público permanente y la creación de teatros estables, adaptados a todas las exigencias de una *tramoya* y de una puesta en escena cada vez más ambiciosa“ O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, 1969, p. 209.

³⁴ La llegada de los cómicos italianos a España había iniciado seguramente ya antes de la fecha de 1574, aunque de forma más esporádica.

de alcanzar al menos, hasta 1587, cuando las compañías se habían multiplicado notablemente y Lope de Vega empezaba su trayectoria teatral.

Sin embargo, por lo que se refiere al nacimiento del teatro español, ha quedado y sigue todavía, según mi opinión, poco claro el influjo del teatro italiano, aunque en estado embrional en aquella época, como puede verse, por ejemplo, en el trabajo de Torres Naharro³⁵. Sin querer profundizar en el argumento, podríamos constatar que, sin duda, existen contactos entre los dos países, sobre todo por lo que atañe a las obras teatrales de Lope de Rueda, aunque la intensidad de los impulsos por parte de la *commedia dell'arte* es discutida: Cotarelo subraya la aparición, relativamente tardía del teatro peregrino italiano en el territorio español y, aún más la rareza de los escenarios³⁶; entre los defensores del influjo italiano C. Vian seguramente va más allá, no sólo ve en el término „paso“ de Lope de Rueda una traducción del término „lazzo“ mas, no conociendo el trabajo de S. Jack³⁷, querría relacionar el nacimiento del género de los pasos y de los entremeses y su relativa evolución con el influjo del teatro italiano³⁸. Ignorando otros contextos históricos, cree reconocer los „lineamenti essenziali della commedia dell'arte“ en los caracteres principales del teatro clásico español³⁹. Sin embargo, el mismo Vian, tiene la precisa conciencia de que los *scenari* italianos, poco elaborados, no son comparables con los textos

³⁵ Por lo que se refiere a los posibles influjos artísticos, Crawford recuerda la escasez de la producción de comedias antes de 1520 en Italia, como también el mentís del influjo, de las contemporáneas *popular farces* o las *comédie rustical* (J.P.W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, 1922/1937, p. 100 ss. En la segunda edición Crawford modifica su afirmación sobre el argumento, dudando, sin embargo, de la dependencia literaria de Torres Naharro de los distintos esquemas italianos. C.D. Ley, dice de Torres, al contrario „que es como un dramaturgo italiano honorario“ (*El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*), Madrid, 1954, p. 19.

³⁶ Cotarelo y Mori, *ob. cit.*, p. LXIII b y ss.

³⁷ S. Jack, *ob. cit.*

³⁸ C. Vian, *Il teatro „chico“ spagnolo*, Milán, 1957, pp. 15, 22 y ss.

³⁹ *Ibidem*, pp. 27-28. El autor no siente como contradicción que los caracteres aquí expuestos bastantes superficiales del teatro de la época vuelven también fuera de España y de Italia y que, por otro lado, la fuerza productiva de la *commedia dell'arte* en la misma Italia no tenía los mismos efectos que en España.

teatrales españoles de la época, tampoco con aquellos pocos primitivos anónimos entremeses en los que son evidentes algunas semejanzas (como por ejemplo las didascalías que indican los movimientos de la acción en la escena).

A propósito de la organización teatral y de la técnica de la labor del actor acogidos por la praxis teatral española, las reflexiones del Falconieri parecen más convincentes⁴⁰. El punto más importante, para nuestro argumento en ese contexto es, por lo tanto, la cuestión de la continuación de un género dramático italiano popular, a través del entremés, cuyo punto de encuentro decisivo es, sin lugar a duda, Lope de Rueda, considerado ya por sus contemporáneos, el padre del teatro popular español.

De todas formas, hasta entonces, el hecho teatral estaba en manos de unos representantes absolutamente *amateur* y las mismas retribuciones confiadas al azar y a la disponibilidad del donativo. Faltaba completamente cualquier sentido de unidad dentro de las mismas compañías, reducidas a las siguientes agrupaciones de actores, cuyo carácter era ambulante e inestable: el *bululú*, el *ñaque*, la *gargarilla*, el *cambaleo*, la *compañía de garnacha*, la *bojiganga* y la *farándula*⁴¹. Todos ellos tenían un repertorio

⁴⁰ J.V.Falconieri, *Historia de la Commedia dell'arte en España*, en „Revista de Literatura“, tomo XI, nº 21-24 (1957), p. 78 y ss. Las consideraciones sobre los influjos de la *commedia dell'arte*, por lo que se refiere a los textos sobre la ‘forma interna’ de la técnica representativa (p. 87), como también sobre las relaciones profesionales de los poetas teatrales españoles y los comediantes italianos (p. 85), contienen algunas reflexiones que aclaran la situación. Se refieren, sin embargo, más bien, al teatro nacional español en su fase de nacimiento en general que a nuestros entremeses en particular.

⁴¹ El *bululú* se compone de un sólo actor que representa, en la mayoría de los casos a un cura que va pidiendo limosna, un trozo de pan etc.; el *ñaque* se compone de dos hombres que representan un entremés, un poco de un acto, una loa, una octava y que cobra un octavo; la *gargarilla* comprende a tres o cuatro hombres; el *cambaleo* a una mujer que canta y a cuatro o cinco hombres que lloran; la *compañía de grancha*, compuesta por cinco o seis hombres, una muchacha que hace de dama primera y un muchacho que hace la segunda; la *Bojiganga*, por dos mujeres y un muchacho más seis o siete compañeros, cuyo repertorio se compone de compuesta seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses etc.; por último, la *farándula*, que adelanta a la verdadera y propia compañía.

limitado a unas cuantas comedias, autos, entremeses, loas y octavas, con una retribución que aceptaba a parte de algún dinerillo, cosas de comer⁴².

Con el nacimiento de las compañías profesionales, fue necesario proceder a una reglamentación de las mismas que, a un cierto punto, llegaron hasta a comprender una vientena de actores, cuyo número, sin embargo, no era todavía suficiente, puesto que algunos de ellos desempeñaban más papeles. Es importante subrayar, el límite que se puso al número de las compañías profesionales establecido por el poder central, mediante el *Consejo*, tras el año 1600, que pasó de las primeras cuatro compañías que adquirieron el nombre de *reales*, a las ocho, hasta llegar, por fin a las doce compañías admitidas.

Sin embargo, a pesar de la reglamentación y del carácter fijo que, poco a poco fueron adquiriendo, estas compañías no pudieron desprenderse totalmente de su carácter itinerante y siguieron existiendo las *compañías de la legua*, absolutamente libres de cualquier reglamentación. En el año 1646, esas mismas llegaron a ser prohibidas en ocasión de la muerte del príncipe Baltasar Carlos y, hasta entonces, se cuenta un número elevadísimo de ellas.

Por lo que se refiere a las retribuciones hay una diferencia substancial, entre los dos tipos de organización teatral. Mientras las primeras, es decir, las *compañías reales* o de *título* tenían un contrato fijo, y, cada uno de sus componentes se empeñaba a firmar, desde la Pascua un contrato de la duración de un año, las segundas, las de *parte*, o sea, compartían entre ellos las ganancias de cada espectáculo, justo por su carácter saltuario e indefinido. También „dentro de las compañías de título existieron diferencias de categoría, marcadas, fundamentalmente, por el

⁴²Interesantísimo a este propósito es *El viaje entretenido* de Augustín de Rojas, importante porque da muchas informaciones sobre la vida de los cómicos y sobre los varios tipos de compañía.

número de actores que componían la compañía⁴³. Además, „la compañía es, en efecto, una sociedad organizada jerárquicamente con el autor de comedias al frente como autoridad máxima, con una gradación en la categoría y responsabilidad de los actores, con unas funciones de los subalternos determinada con precisión y con una reglamentación que la hace depender directamente de la administración central - por lo tanto - la característica fundamental que distingue a las *compañías de título* de las compañías ambulantes es la organización y la estructura jerárquica“⁴⁴.

Sin embargo, lo que aquí me interesa profundizar, a parte de esas características generales sobre la organización de la vida teatral durante el siglo de oro, es, más bien, la labor del actor, sus características, su técnica, y, sobre todo, los mecanismos de lo cómico, y la concentración de todo ello en el más popular actor de la época, Cosme Pérez, y del personaje, con el que llegó a confundirse, *Juan Rana*, para el que fueron escritas más de cincuenta piezas y que, a pesar de desempeñar varios papeles en los distintos entremeses, loas, jácaras y mojigangas de los que fue protagonista, queda como carácter fijo e inalterable, lo que en un terreno a nosotros más cercano, podría ser, en nuestro cine, la figura de un Totó, cuya actitud, a pesar de las diferentes situaciones y diferentes papeles desempeñados en las varias películas y piezas teatrales interpretadas por el actor, se ha quedado para siempre. La misma comparación podría aplicarse a Oliver Hardy, que, en toda su carrera cinematográfica ha desempeñado el papel del gordo, a Charlot y a Cantinflas en el ámbito español.

Sin embargo, es importante, a mi juicio, antes de hablar de las características y de las actitudes propiamente técnicas y de la maestría de la labor del actor, subrayar los aspectos sociales y económicos que limitaban su propia actividad. Los cómicos, en cuanto personajes públicos eran, por una parte admirados, como representantes de la diversión del pueblo,

⁴³ J.M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, 1978, p. 35.

mientras, por la otra, repudiados y alejados a causa de los sentimientos y de la moral común de la época, condicionada y orientada por los principios eclesiásticos, frente a los que eran personas „corrompidas y de fáciles costumbres“.

Por otra parte, por lo que se refiere, al aspecto más práctico y organizativo, el actor, dependía directamente del *autor de comedias*, con el que estipulaba un contrato de trabajo en el que estaban incluidos sus derechos y sus obligaciones. Podía ocurrir, a veces, que el actor abandonase la compañía antes de cumplir con su deber y con los acuerdos tomados con el autor. Por ese motivo, se llegó a prohibir durante un tiempo, a los actores empeñados con una determinada compañía, que dejaran la villa de Madrid. Más tarde, mientras la „empresa teatral“ iba adquiriendo una mayor profesionalidad y organización, se pasó a formular algunas restricciones y penas pecuniarias a los actores que hubiesen querido dejar la compañía antes de enfrentarse a los empeños tomados, previo arresto, hasta que los mismos no hubiesen pagado la multa que se les había impuesto. A la vez, el mismo autor de comedias estaba obligado, en el caso de que, firmado un contrato con un determinado exponente de la compañía, hubiese querido prescindir de él, a pagarle como si éste hubiese actuado. Hay noticias de actores que se habían alejado prematuramente de las compañías de las que formaban parte, conducidos a la fuerza, por los alguaciles para que respetaran los acuerdos contratuales, ante las mismas.

El que garantizaba una cierta seguridad y un cierto control era el *protector de teatros* encargado de enviar a los alguaciles, para que arrestasen y que condujesen otra vez a los „desertores“ frente a sus responsabilidades. Es interesante, a este propósito, la observación de J. M. Díez Borque, que afirma que las compañías de parte no repartían las ganancias después de cada representación, sino al final del año para „asegurar la permanencia de los actores en la compañía todo el tiempo que

⁴⁴ *Ibídem*, p. 37.

dura el contrato. El actor, no sólo se compromete a actuar y representar, sino a asistir a los ensayos en casa del *autor de comedias*; y pagará una multa en caso contrario⁴⁵.

En los contratos se llegó hasta a prever los casos de muerte o de enfermedad de los actores. En el primer de ellos, en el caso de que el actor difunto hubiese tenido deudas que pagar, la misma compañía a la que pertenecía, mediante el establecimiento de una caja común se encargaría de pagarlas. En el caso de enfermedad de uno de los componentes, dicha caja proveyería al pago de un salario para el sustentamiento del mismo. Se trata, por lo tanto, de una verdadera organización social, reforzada con la institución de la *Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, cuyas medidas preparatorias y de carácter organizativo se tomaron en los últimos meses de 1630 y los primeros meses de 1631; dicha Cofradía se encargaba de la protección social de los componentes de las varias compañías teatrales, incluidas, también, las *compañías de la legua*, que tuvo sede en la Iglesia de San Sebastián de Madrid y que habría de alcanzar una pervivencia extraordinaria, ya que sigue existiendo hasta hoy. Se mantenía con los impuestos a los autores de compañías, que tenían, que pagar un real durante cada representación, y con las contribuciones de los mismos actores que, sobre diez reales, estaban obligados a pagar un cuarto (cuatro maravedíes), como una especie, diríamos hoy, de seguro.

A tal propósito J. M. Díez Borque escribe: „Para comprender el sentido jerárquico de la compañía y de la división del trabajo con criterios netamente profesionales, basta comparar las ganancias de los actores principales con las que percibían, por ejemplo, los actores calificados pero no los primeros (de 15 a 18 reales entre 1623 y 1625; 13 y 11 reales en 1631; 11 reales en 1633); y aun queda más claro si los comparamos con los actores secundarios (p. ej.: 8 reales en 1625; 6 reales en 1633). Los primeros actores se encontraban a gran distancia de los actores

⁴⁵ *Ibídem*, p. 66.

secundarios y su diferencia, en cuanto a responsabilidad y maestría, se reflejaba, obviamente, en los ingresos, lo que supone una organización con criterios comerciales que dan marcada importancia al grado de profesionalidad⁴⁶. Todo ello, nos proporciona, claro está, la presencia de una gran diferencia entre los primeros y los segundos actores desde el punto de vista socio-económico y la presencia, sin embargo, de pocos de ellos que gozaron de ese privilegio. Hay que incluir al mismo Cosme Pérez en esa categoría de *elegidos*, y, según se desprende de la documentación que poseemos, en un documento del año 1651, el actor gozó, además, de una pensión vitalicia que le concedió la reina „en consideración de lo que la hace reir“⁴⁷. Sin embargo, el mismo Cosme Pérez, alias Juan Rana, llegó a ceder la ración ordinaria de la que se le había hecho merced, a una hija suya a condición de que ella no entrase en contacto con el mundo del teatro, concesión hecha en 1653. Puesto que la hija del célebre actor murió antes que él, se dispuso la devolución de la misma ración ordinaria a su antiguo destinatario⁴⁸.

El primer actor, llegando a ganar unos 30 reales por jornada laboral, se sitúa en una posición intermedia que pone su ganancia „por encima de las clases productoras bajas, y, por debajo de la escasa, pero existente ‘burguesía’ comercial y artesanal. ... Una clase intermedia muy caracterizada, con importante poder adquisitivo“⁴⁹. Sin embargo, según

⁴⁶ *Ibídem*, p. 69.

⁴⁷ C. Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Bordeaux, 1914, núm. 496. „Su majestad, Dios la guarde, por su orden escrita en Aranjuez en respuesta a carta mia de 24 de este, es servido de hacer merced a Juan Rana de una ración ordinaria que ha de gozar por la casa de la reina, nuestra señora, en consideración de lo que la hace reir, y en esta conformidad de le apuntará en los libros para que se le acuda con ella desde la fecha de esta. En el real sitio del Buen Retiro a 26 de abril de 1651“.

⁴⁸ *Ibídem*, núm. 693. „Señor Grefier, Su Magestad (Dios le guarde) con su Real decreto de 31 de Mayo se ha servido mandar que la ración ordinaria de que hizo merced a Cosme Pérez, representante, y después pasó en cabeza de Francisca María Pérez, su hija, respecto de haber muerto, se le continúe por todos los días de su vida a Cosme Pérez para que pueda sustentarse, por ser viejo y hallarse pobre“.

⁴⁹ J. M. Díez Borque, *Sociedad y Teatro ... ob. cit.*, p. 70.

añade Díez Borque, a pesar de las cospicuas ganancias, los actores y, sobre todo los más conocidos, estaban obligados a pagar numerosos gastos impuestos por la misma actividad teatral que se traducían, concretamente, en la adquisición de vestuario para utilizar en la escena⁵⁰ y para uso personal, lo que los hace, en realidad vivir en un mundo a parte, completamente alejados de la vida y de los problemas de cada día. Además, se les prohibía, según un tratado del teatro del año 1615, utilizar el vestuario empleado en la escena fuera de ella, cosa que, a pesar de todo, parece no haber sido seguida al pie de la letra. De todas formas, a parte de los ingresos ordinarios, todos los actores disponían de unos ingresos especiales durante las varias fiestas, como las del Corpus y otras más. Podemos, por lo tanto, en definitiva proceder a una jerarquización de las compañías teatrales, según la ganancia de cada actor aunque desempeñase papeles principales, secundarios, o, más bien terciarios. En un sentido propiamente económico y material, diría aquí que lo que separa al primer actor de los que interpretan papeles de segunda categoría son 10 reales, mientras que para los demás, que se podrían también incluir en esa „categoría“, la diferencia llega a los 20 reales.

Los años de prohibición de las representaciones (1644-1649) debieron llevar al colapso económico a los actores, algunos de los cuales, para sobrevivir se enrolaron en el ejército, otros pidieron el apoyo de la Cofradía de la Novena, cuyos recursos sufrieron, por supuesto, un golpe impresionante. Por lo que se refiere a las consideraciones morales y sociales con respecto a la gente de teatro, claro está que en toda Europa y

⁵⁰ En aquella época, cada uno de los actores tenía que traer su propia ropa que, por lo tanto compraba gastando de su bolsillo. Por eso, asistimos, muchas veces a papeles desempeñados, por ejemplo, por actrices cuyo nivel social y económico no les permitía gastos adecuados a un tipo de vestuario necesario para un papel determinado. Por lo tanto, no es un caso que nos encontremos frente a grandes damas vestidas modestamente y con camareras cuyos trajes no corresponden al nivel social del personaje representado. Esto se refiere, naturalmente, al teatro de los corrales. Habría que tener en cuenta, creo, la posibilidad de adquirir vestidos por otros medios „protección“, por ejemplo, de personajes ricos y potentes.

naturalmente también en España, su fama no quedó libre de conjeturas y juicios arbitrarios sobre una supuesta inmoralidad y anormalidad de sus exponentes. En España, durante el siglo XVII, la misma popularidad del teatro hizo también que la vida y la esfera privada de los protagonistas de la escena fuesen de dominio público y, además, sometida a los juicios y prevenciones de éste que, en otras ocasiones los aplaudía.

Sin embargo, a pesar del aspecto propiamente económico y de la organización de cada compañía sería interesante poner de relieve los elementos fundamentales de la maestría y del arte dramático, evaluándola también desde el punto de vista técnico y en relación con la vida y las costumbres españolas de la época y concentrándola, sobre todo, en la figura del gran Cosme Pérez cuya aparición en la escena debió de dejar una huella impresionante para el desarrollo de lo cómico y de la interpretación burlesca dentro del teatro español. Por lo tanto, voy a dedicar el siguiente capítulo esencialmente a hablar de él y de la máscara que le dio a conocer.

Capítulo III

Cosme Pérez y la máscara de Juan Rana en el teatro cómico breve del siglo XVII y su intérprete

Cosme Pérez

Antes de pasar al análisis de los elementos fundamentales y característicos de la figura de *Juan Rana* y de su intérprete Cosme Pérez, quiero delinear, algunos elementos biográficos del actor tomados del valiosísimo libro de Cotarelo y Mori⁵¹, que nos da una sintética pero detallada descripción de los momentos fundamentales desde el punto de vista profesional de la vida del que fue, sin lugar a duda, el actor más importante de la época. Otras noticias interesantes se encuentran también en *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, que he preferido dar en apéndice.

De Cosme Pérez no sabemos, en realidad cuál fue su lugar de nacimiento, cierto es que debió de nacer hacia finales del siglo XVI, aunque no tengamos ninguna documentación precisa, puesto que ya en el año 1617 formó parte en la comedia de Lope de Vega, *El desdén vengado* representada por la compañía de Juan Bautista Valenciano. Siempre en la misma compañía, vuelve a aparecer el nombre del actor en otra comedia del fénix Lope de Vega, titulada *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, representada en el año 1622, en la que desempeñó el papel del capitán Medrano. Dos años más tarde, o sea, en 1624, lo encontramos en otra compañía, la de Antonio de Prado, en la que debió de representar unos autos, aunque no sabemos el papel que aquí desempeñó. Desde 1631 hasta 1635 trabajó en la compañía de Fernández Tomás Cabredo y,

⁵¹ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses ... ob. cit.*, pp. clvii-clxiii.

siempre en aquellos años entró con la mujer María de Acosta y con la hija Francisca María Pérez en la Cofradía de la Novena de la que hemos hablado en el capítulo anterior. Del período transcurrido en esa compañía en realidad podemos sólo hacer algunas conjeturas, desde el momento que el papel del gracioso era desempeñado por el mismo Cabredo, Cosme Pérez debió de ocuparse de los papeles serios o, más bien, debió de substituir al autor de compañía en las obras en las que éste no actuaba. La relación entre los dos según se desprende de la confianza que el Cabredo tenía en él, debía de ser muy buena. Con mucha probabilidad, durante ese período fue precisamente cuando el actor debió aprender todos los recursos técnicos y los artificios „dramáticos“ necesarios para la excelente representación del papel del gracioso y el consiguiente nacimiento de la máscara que le llevó a la fama y que le consagró como el modelo indiscutible de la comicidad, que debió de conocer justo por el directo contacto con el gran Cabredo que indudablemente representó para él un verdadero maestro.

Después de dejar la compañía de Cabredo, pasa a la de Pedro de La Rosa en el año 1636, quien eligió a Cosme Pérez para que desempeñara el papel del gracioso, con una retribución correspondiente a la de los primeros actores de la que ya hemos hablado. En esta última se quedó hasta 1644, período durante el cual actuó ininterrumpidamente viajando por España. En 1639 lo encontramos en las ciudades de Málaga y Sevilla. En 1641 lo hallamos otra vez en Madrid antes de la llegada del autor de su compañía, quien le había encargado llevar la limosna ordinaria para la Cofradía de la Novena. Deducimos de ello, como ya había pasado con su gran maestro Tomás Fernández Cabredo, que también la confianza que este autor ponía en él tenía que ser grande; y no era absolutamente poco, si recordamos que, precisamente en este período, el abandono de las compañías por parte de los actores, antes de cumplir con sus deberes contratuales, se había convertido en un fenómeno muy frecuente, para el que, había sido necesaria

la institución, por supuesto, de un *protector de teatros*, cuya figura ha sido ya analizada en el precedente capítulo.

En las listas hechas por Pedro de la Rosa el año siguiente en Madrid, como informe del estado de cada uno de los representantes de su compañía, que como cada autor debía entregar a la Cofradía de la Novena, se lee: „*Juan Rana, viudo*“. Y efectivamente, antes de la muerte - acaecida en el año 1634 - de un hijo suyo, que por la breve edad no había sido incluido en la lista de los cofrades de la Novena, María de Acosta, mujer del actor, había dejado la vida. Según se desprende de las anotaciones del autor de compañía, Pedro de la Rosa, al año siguiente de su llegada a Madrid, es decir, en 1642, Cosme Pérez no quería actuar, y lo mismo hizo en 1644. Ese año coincide con el cierre de los corrales causado por la muerte de la reina doña Isabel de Borbón, mujer de Felipe IV y, aquella suspensión que parecía temporánea, adquirió, sin embargo, un carácter definitivo, a causa de la muerte del príncipe Baltasar Carlos, acaecida en Zaragoza el 9 de octubre de 1646. La prohibición duró hasta 1649, fecha del segundo matrimonio del rey Felipe IV con su sobrina doña Mariana de Austria. Durante ese período no sabemos nada de la actividad y del nivel de vida conducido por Cosme Pérez, un período difícil para actores y autores de comedia. En 1650-1651 lo encontramos de nuevo en la compañía de Antonio de Prado. En este año se produce la concesión de una pensión a Juan Rana por parte de la reina „en consideración de que la hace reir“⁵², mientras entre 1656 y 1658 volvió a trabajar en la compañía de Pedro de la Rosa. En 1655 actuó en una de las grandes fiestas del Retiro con la obra la *Restauración de España*; en 1657 en las fiestas de la salida a Atocha del rey para el nacimiento del príncipe. En estos años el actor abandonó las tablas del escenario y fue sustituido por Antonio de Escamilla, otro célebre gracioso. Sin embargo, a pesar de ello, lo encontramos, otra vez, en 1659 en las fiestas del *Corpus* en las que aparece, otra vez, el papel

⁵² Ver la nota 47 del capítulo anterior.

y el nombre de Juan Rana. Pasó los últimos años de su vida en su propia casa en la calle de Cantarranas en compañía de una sobrina que, por vivir con él, figura entre los inscritos a la Cofradía de la Novena. Justo en estos años muere su hija Francisca María Pérez. Según la documentación que tenemos, Juan Rana debió de trabajar también excepcionalmente a los ochenta años, el 5 de febrero de 1665. Según parece, además, por expreso deseo de la reina, Cosme Pérez fue llevado durante los años 1666-1667 y 1668 a la Corte del rey, acompañado por unos hombres puesto que la edad y las enfermedades no le permitían moverse más con sus propias piernas. Murió el 20 de Abril de 1672.

El personaje por él representado gozó de tal popularidad que hasta llegó a confundirse con su misma persona. En los textos en los que aparece como protagonista es indicado, a la vez, como Cosme o como Juan Rana ya a partir del año 1639. Bastaba con que saliera a la escena, para que su auditorio estallase en una risa incontrolable, según nos refieren los testimonios que tenemos. Seguramente, entre la infinidad de comediantes de la época, Juan Rana es el único cuya memoria no ha sido y no será olvidada nunca. Su aportación al teatro y a la comicidad ha sido importantísima para la misma evolución de lo cómico en las épocas sucesivas. El retrato que poseemos de él, conservado en la Real Academia Española de la Lengua, que, desdichadamente, se encuentra en condiciones bastante precarias y que reproduce la portada de *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*⁵³ del austríaco Josef Oehrlein, nos muestra un personaje bastante gordo, más bien ancho que largo, de mejillas redondas, cara de niño, cuyas características inconfundiblemente grotescas, nos proporcionan claramente cual debía ser la reacción del público frente a un personaje de dichas características físicas que le presentaban como una caricatura de sí mismo. No sabemos exactamente cuándo el actor Cosme Pérez llegó a confundirse con la máscara Juan Rana; en los primeros

repartos aparece con su verdadero nombre, mientras, a partir del año 1631, año como hemos visto de su ingreso en la compañía de Tomás Fernández Cabredo, Quiñones de Benavente en su „*Loa con que empezó Lorenzo Hurtado*, cita a ‘Juan Rana’ en un repertorio de *graciosos* designados por sus nombres propios, y así le llama igualmente un autor anónimo de una gaceta refiriendo sucesos de 1636⁵⁴. „Se ha perdido por tanto el entremés en que Cosme Pérez por vez primera apareció sobre las tablas encarnando a Juan Rana y triunfó de modo tan resonante que, olvidada su carrera de actor serio, se convirtió en monarca de la gracia⁵⁵. Interesantísima la comparación hecha por el mismo Asensio entre el Arlequín de la *commedia dell’arte* italiana, con el castellano Juan Rana cuyas afinidades, en realidad, podrían poner de relieve las ya bastante debatidas y todavía no aclaradas definitivamente cuestiones de las influencias de la comedia italiana en el reparto teatral español. Sin embargo, añade el autor, „Cada rasgo de Juan Rana halla precedentes claros en la tradición española, o plena justificación en el ambiente de la época⁵⁶. Según Asensio el mismo nombre de Juan Rana, hay que derivarlo del personaje cervantino ‘Pedro de la Rana’ de los *Alcaldes de Daganzo*, que le sugirió, también el papel que se convertirá en uno de los más típicos y característicos interpretados por él, es decir, el alcalde y que, iba a convertirse en el prototipo de todos los alcaldes posteriores. El hecho de aplaudirle a penas salía en escena, en realidad, es una confirmación de la fama y del éxito que tuvo en su época, así como hoy pasa en cada representación teatral con la primera aparición en público de un actor famoso sin que diga ni una sola palabra. Juan Rana cautivó la benevolencia y la afición del público hasta convertirse, a mi manera de ver, en un héroe al revés, protagonista de muchas desventuras y malentendidos.

⁵³ Josef Oehrlein, *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681)*, Frankfurt / M., 1986.

⁵⁴ Hannah E. Bergman, *Juan Rana se retrata* en „Homenaje a Rodríguez Moñino, Madrid, p. 66.

⁵⁵ E. Asensio, *Itinerario del Entemés*, Madrid, 1971, p. 169.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 166.

En las situaciones especiales no se podía prescindir de su presencia. Hannah E. Bergman cree que la misma máscara ha sido directa creación de su intérprete y que, por consiguiente, así como muchas veces sucede en nuestros días, los autores que han escrito para él, entre ellos el gran Quiñones de Benavente, Calderón de la Barca, Cándido, Lanini, Moreto, Antonio de Solís y muchos otros, se han adecuado a esa misma creación⁵⁷. „Su traje consistía en la vara del alcalde, la montera o caperuza y el sayo aldeano, sin que llevase carátula como Arlequín, aunque por la fijeza del tipo le asemejemos a las máscaras de la comedia improvisada de Italia ... Creado el tipo de Juan Rana, su plasticidad le permite adaptarse a las más varias situaciones y oficios: puede ser médico, letrado, poeta, ir a la corte. Dentro de sus variaciones mantiene una sombra de unidad representando la ingenuidad, las aspiraciones elementales, la perplejidad del hombre ante el laberinto de la vida“⁵⁸. Siempre Asensio subraya una observación hecha por Sebastián de Covarrubias que nota la semejanza también del nombre Juan con Zan, Zane o Zani que, en lengua bergamasca y veneciana significa, por supuesto Juan, y que viene utilizado e identificado con el bobo. Podría ser este otro de los elementos que nos ayuda a acercar el teatro español a la comedia italiana, pero es, por lo menos hasta ahora sólo un elemento exterior y, de todas formas, no demostrable científicamente. En realidad, „las raíces de Juan Rana, su genealogía estética se esconden en los tipos de los libros populares y los villanos arquetípicos: en Marcolfo, cuya torquedad encierra, como concha la perla, destellos de sabiduría salomónica: en el villano del Danubio, monstruoso a la par que sabio por cercano a la naturaleza ... Esa capacidad de plegarse a las nuevas situaciones, de aceptar todas las posibilidades, de ser maleable, le dará la posibilidad de sobrevivir a mil aventuras, siempre abierto y disponible“⁵⁹. Más de cincuenta

⁵⁷ Hannah E. Bergman, *ob. cit.*, p. 68.

⁵⁸ E. Asensio, *ob. cit.*, pp. 169 y 171.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 167-168.

fueron las piezas escritas para el actor⁶⁰ destinadas a poner de relieve las grandes capacidades cómicas del gran intérprete, y varios fueron los papeles que representó durante su larga carrera de actor, a pesar, como ya he dicho en otra ocasión, de mantener unos rasgos fijos e inalterables. „Cosme Pérez no hace el alcalde ni el médico, sino que hace *Juan Rana* y *Juan Rana*, a su vez, hace el alcalde, etc. con una extraordinaria conciencia de sí mismo“⁶¹. Tanta había sido la grandeza lograda por el actor que la máscara de *Juan Rana*, por él interpretada y, muy probablemente creada, fue un monopolio exclusivo de él. Tampoco tras su muerte, ningún cómico se atrevió a competir con el que había conquistado miles y miles de personas durante la dura y constante carrera de toda una vida. Al límite apareció la figura de Juan Ranilla, interpretada por otros cómicos y cuando se quiso utilizar una de las obras que había interpretado nuestro protagonista, el nombre y el papel de Juan Rana se cambiaba por el del nuevo actor que interpretaba su parte. Hubo casi una veneración sagrada, por parte de los colegas y del público por aquel personaje que había conseguido crear la única y verdadera máscara fija del teatro español y que, por lo tanto, merecía todo el respeto por haberlo conseguido. La torpeza en los bailes que solían concluir los entremeses, constituye uno de los elementos fundamentales de la comicidad del actor. „Reconociendo la importancia, recordada por L. García Lorenzo, de la música como elemento incluso de la comicidad, está seguro de que Juan Rana, bailando, daba un paso bien y varios mal, con el consiguiente efecto cómico. Lo malo es que

⁶⁰ „Las piezas menores, aún más que las comedias a menudo se escribían para el uso inmediato de un determinado grupo de actores. En las loas de presentación se nombra a cada actor, se precisa que papeles le corresponden, y en ocasiones se añade algún detalle personal. Puesto que la nómina variaba de año en año, para escribir estas loas el poeta necesitaba datos muy exactos sobre la composición de la compañía en el momento. Procura hacer hablar a cada interlocutor por boca propia, y los cita, así en el texto como en reparto y acotaciones, por sus nombres verdaderos. Sólo con la mayor dificultad podrían adaptarse tales piezas al uso de otra compañía, ni siquiera de la misma en otro año, y por consiguiente era sumamente breve su vida representable“; Hannah E. Bergman, *Ramillete de entremeses y bailes*, Madrid, 1970, pp. 42-43.

para demostrarlo es difícil encontrar algún apoyo textual⁶². Juan Rana se nos presenta como un personaje a veces abstracto, en el aire, un personaje a quien con mucha facilidad se le puede tomar el pelo, y, por lo tanto, encarna todas las características típicas del bobo del teatro español, pero, a la vez, como veremos más adelante en *Las burlas del doctor a Juan Rana*, puede ser listo y vengarse de quienes quieran burlarse de él.

Juan Pensó el buen doctor
merendar a solas,
pero el buen Juan Rana
le entendió la troba,
y a golpes y a palos
comiendo sus regalos,
me supe yo curar,
¿quién ha de osar
curar a Juan Rana?
¿quién ha de osar
comer sin convidar?⁶³

Otro grande elemento de la comicidad del actor es, sin duda, su supuesta homosexualidad y su influencia en el personaje de Juan Rana, a través de unas actitudes, gestos y juegos de palabras que podrían interpretarse como tales. Los autores que escribían para él habían contribuido a aumentar las sospechas de homosexualidad, llegando hasta a

⁶¹ *Ibídem*, p. 45.

⁶² *Debate sobre la ponencia de C. Oliva*, en *Criticón*, France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1988, n. 42, p. 78.

identificarle con algunos papeles de mujer. Sin embargo, hay que decir que las réplicas de esas piezas más bien comprometedoras, se insiste, en el hecho de que fue obligado a desempeñar aquellos papeles. Como demostración de ello, recordamos también el arresto del actor en el noviembre de 1636⁶⁴. En otros textos, como en *Los muertos vivos* y en el *Pipote* de Luis Quiñones de Benavente, Juan Rana es objeto de pretensiones amorosas homosexuales (*Los muertos vivos*, p. 588 a-b; *Pipote*, p. 714 b). El rechazo del gracioso, en realidad, podría ser interpretado como una defensa y un alejamiento de las sospechas y, por lo tanto, jugar un papel positivo para la reintegración en la „ortodoxia“ sexual del actor. El recurso a la homosexualidad, como elemento cómico, de todas formas, debía de ser muy utilizado en el teatro de entonces y, por lo tanto, no es extraño en absoluto que, a pesar de las elecciones sexuales de nuestro protagonista, en cuanto mayor representante del gracioso de la época, se veía casi ímplicitamente obligado a pasar por esos papeles. Muchas son las ambigüedades, por lo tanto, presentes en los textos por él representados, a pesar de ser más o menos patente su identidad en ellos. „El disfrazarse de mujer era, en el teatro breve, un recurso cómico bastante frecuente. Siendo Cosme Pérez el más famoso intérprete de entremeses del siglo XVII, no es de extrañar que los autores, alguna que otra vez, le colocaran en una situación en la que no sólo él, sino cualquier gracioso se viera obligado a utilizar, para mayor regocijo del público, acentos y mímicas homosexuales. Así que hasta ahora no queda demostrada la homoxualidad propia de tan conocida figura teatral“⁶⁵.

⁶³ *Entremés de las burlas del doctor a Juan Rana*, vv. 223-233.

⁶⁴ „En cuanto al negocio de los que están presos por el pecado nefando, no se una del rigor que se esperaba, o sea esto porque el ruido ha sido mayor que las nueces, o sea que verdaderamente el poder y el dinero alcanzan lo que quieren. A don Nicolás , el paje del Conde de Castrillo, vemos que anda por la calle, y a Juan Rana, famoso representante, han soltado“ *La corte y monarquía de España*, p. 68, carta que refiere sucesos del 22 al 29 noviembre; transcrito por Hannah. E. Bergmann en *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, p. 522.

⁶⁵ F. Serralta, *Juan Rana homosexual*, en *Crítico* n. 50, 1990, p. 85.

Sin embargo, como se desprende de los documentos llegados hasta nosotros, esa actitud escénica, no sólo se limitaba a la mera representación teatral, sino que la misma identificación y confusión que se creaba entre el personaje Juan Rana y el hombre Cosme Pérez, ocurría también en este caso. Por lo tanto, a mi juicio, prescindiendo de la real identidad sexual de Cosme, en cuanto Juan Rana tenía, según la actitud del público, que identificarse también con ese aspecto de la personalidad de su personaje. Piénsese que la confusión que se hacía entre el hombre real y el personaje ficticio era tan grande, que hasta en documentos oficiales se le llegó a citar con el nombre de la máscara que interpretaba. Los textos en los que se presenta a Juan Rana con esas características, en realidad son bastantes; entre ellos recordamos: *Juan Rana mujer*⁶⁶, *El parto de Juan Rana*⁶⁷, *Una Rana hace ciento*⁶⁸, la *Loa de Juan Rana*⁶⁹. Desde luego, Cosme debía utilizar algunos recursos técnicos como una mímica particular, unas entonaciones afeminadas, etc., que pudiesen ser fácilmente identificables por el público y que, con mucha probabilidad, también en los entremeses en los que no se hacía la mínima referencia a ese aspecto del personaje, se mantenían esas características para crear situaciones ambiguas y divertidas. Se trataba, de los mismos estereotípicos que también hoy son utilizados por nuestros cómicos, aunque, claro está, adecuados a los distintos tiempos de aplicación. Por lo que se refiere al mismo origen del nombre, todavía no aclarado, utilizado por Cosme y por el público como seudónimo del verdadero nombre del actor, y, no tanto el nombre Juan, que pertenece a la tradición del bobo español y de otros países, como hemos visto también en el caso de Italia, como del apellido *Rana*, me parece

⁶⁶ En *Flor de entremeses*, Zaragoza, 1676, p. 157.

⁶⁷ *El parto de Juan Rana*, en el ms. 14089-43 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 426 v.

⁶⁸ De L. de Belmonte Bermúdez, en *Flor de Entremeses y sainetes de diferentes autores*, 1657 (segunda edición, corregida, Imprenta de Fortanet, Madrid, 1903), p. 186.

⁶⁹ En la *Loa de Juan Rana*, de Agustín Moreto unos compañeros le hacen creer que se ha convertido en la actriz María de Quiñones.

importante la observación hecha por Frederic Serralta que dice: „el apellido Rana pudo muy bien dársele a la creación escénica de Cosme Pérez - actor que en las tablas no era ni hombre ni mujer - por su similitud parcial con la rana, la cual, según la opinión común, también se distinguía por no ser ni carne ni pescado, pudiéndose además aplicar perfectamente al sentido figurado de la expresión ‘no ser uno ni carne ni pescado’ (‘no tener carácter determinado’) a la indefinición sexual del gracioso“⁷⁰. Para dar una explicación histórica a lo afirmado, Serralta añade en su nota que las ranas durante los días de los preceptos religiosos en los que estaba prohibido comer carne, podían comerse, pero, a la vez, eran consideradas inferiores al pescado y se comían sólo cuando éste faltaba. En conclusión, por lo que se refiere a las actitudes homosexuales de nuestro protagonista, cabe decir que ellas no son sino una de las muchas características de la máscara por él interpretada y que, ellas, contribuyeron a su grande éxito.

La profesión del actor

Sin embargo, dentro de las representaciones teatrales, poco ha sido indagada, por motivos obvios, la labor del actor en el sentido técnico de la palabra. Mientras hoy tenemos a disposición numerosas películas y también grabaciones de piezas representadas sobre las tablas de un escenario y que, por lo tanto, nos proporcionan claramente la labor del actor en todas sus facetas, hasta constituir verdaderos elementos de estudio para críticos y jóvenes actores de las academias, por lo que se refiere al actor barroco, todo eso, claro está, nos falta por completo. Las únicas indicaciones que tenemos, cuando las tenemos, son las pocas didascalías que indican determinados movimientos del actor en un determinado contexto escénico y que, en definitiva a nada nos sirven para sacar fuera la realidad de las

⁷⁰ F. Serralta. *ob. cit.*, p. 90.

actuaciones prácticas de aquellos protagonistas de las tablas del teatro de entonces.

Todo lo que sabemos bajo ese aspecto tenemos que deducirlo y, para ello, preciosas son las indicaciones hechas por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, que está al teatro de la época como los diez mandamientos al cristianismo. Cuatro debían de ser, ante todo, las cualidades imprescindibles del actor: „acción, memoria, lengua y osadía“⁷¹, que, con la experiencia y las continuas actuaciones, siempre dentro del ámbito de la naturaleza o, más bien, de una natural predisposición, debían dar seguridad al actor, hasta convertirlo en el verdadero dueño del texto que representaba y del escenario que veía su puesta en escena. Muy difícil será, para el lector moderno, poderse desprender de los parámetros actuales y llegar hasta la profundidad, de lo que debía de ser la puesta en escena de los textos representados, también, como ya he dicho por la falta de material necesario que pueda suplir a esa necesidad. Como podemos imaginar, por la falta de recursos técnicos, como hoy pueden ser la iluminación del escenario, la ampliación de la voz del actor - aunque en muchos casos, pese a las características de los teatros en los que se representa se siguen sin poner micrófonos, repudiados por los actores de formación teatral - una escenografía detallada etc., el éxito de la representación estaba, claramente, por completo en las manos de los actores y en la estructura del texto que se representaba. La frecuencia de las representaciones y los continuos ensayos que se hacían⁷² favorecieron un cierto desarrollo de la técnica del actor y una cierta propensión a la improvisación, según los criterios utilizados por la *commedia dell'arte* en el país hermano. „En este afán de novedades hay que decir que no sólo se cambiaban con ritmo vertiginoso las comedias, sino también la compañía de actores.

⁷¹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*.

⁷² Cada espectáculo quedaba, como máximo, en la corte, quince, veinte días; en los demás sitios de tres a cuatro. Era necesario renovar continuamente la cartelera para atraer al teatro el mayor número de espectadores.

Habitualmente cada treinta días⁷³. El teatro había llegado a convertirse en un fenómeno cotidiano, desde el momento que los días de representación pasan a ser no sólo los domingos y festivos, sino también dos días más a la semana, normalmente el martes y el jueves, y hasta se llegaba, en ocasiones especiales, a quince veinte días de representación. Por un lado, como el mismo Lope de Vega subraya, se insistía mucho, en el teatro de entonces, en la verosimilitud, en el acercarse lo más posible a las leyes de la naturaleza, es decir, a una interpretación, que pudiese identificar al actor con el personaje representado, según las leyes aristotélicas. Sin embargo, eso iba a ser interrumpido por las introducciones de esas piecillas breves, de las que me estoy aquí ocupando, que, por el contrario obraban con un cierto distanciamiento, noto al lector moderno como típico brechtiano. „El estilo épico interesa, en primer lugar, al actor que debe permanecer ‘a distancia’ de su personaje, lo que explica el papel de la *ironía* (humour) en la interpretación, ironía que es siempre desdoblamiento, distancia. El actor no debe entrar jamás en éxtasis, debe ser siempre dueño de sí mismo, jamás ‘encarnar’ al personaje, no identificarse con él⁷⁴. Los entremeses, precisamente por su colocación entre un acto y el otro, en realidad, contribuían a ese distanciamiento; no permitían la identificación del público con los personajes de la escena y, hasta servían, como en el caso del teatro brechtiano, según mi opinión, para aleccionar al mismo auditorio haciéndole tomar una posición crítica y no emotiva frente a lo representado. Por otro lado la exageración verística de los actores llegaba a conseguir acentos de puro naturalismo.

⁷³ J. María Díez Borque, *Sociedad y Teatro en España*, Barcelona, 1978, p.173.

⁷⁴ *La técnica teatral de Bertol Brecht*, Barcelona, Ed. Oikos-Tau, 1966, p. 67.

Capítulo IV

Antología

Criterios de edición

Para la edición de los textos hemos consultados varias ediciones del siglo XVII y los manuscritos conservados en la *Biblioteca Nacional* de Madrid.

Para el *Entremés de la Zarzuela que se representó a Su Magestad*, de D. Jerónimo de Cáncer, la edición publicada en Madrid en el año 1659 por Andrés García de la Iglesia conservado en la sección de Raros de la citada Biblioteca [R. 31254]; para el *Entremés de la boda de Juan Rana*, de D. Jerónimo de Cáncer, la edición publicada en el año 1691 por C. y Velasco en *Floresta de Entremeses* [T. 21141]; para el *Entremés curioso del retrato de Juan Rana*, de Sebastián de Villaviciosa, la edición publicada en *Tardes apacibles* [T.i 22.(1)], y los siguientes manuscritos: [ms.15403; ms. 16948; ms. 14515 (39)]; para el *Entremés de las burlas del doctor a Juan Rana*, de D. Pedro de Rosete, la edición publicada en el año 1665 por Andrés García de la Iglesia, en *Las fiestas del Retiro* [R. 31254 (1)].

En la transcripción de los textos, se han adoptado los siguientes criterios:

- 1) Se ha actualizado la puntuación y la acentuación de las palabras;
- 2) Se ha uniformado el uso de *c*, *ç*, *z*, *x*, *h*, *v*, *b* y *ss* según los criterios de hoy;
- 3) Se ha dejado la forma antigua de algunas palabras como (p.ej. *aquesta*, *aqueste* etc.) que además de ser significativas modificarían el ritmo de la métrica.
- 4) Se ha dividido el texto poético en versos, numerando estos últimos para facilitar la consulta;

- 5) Se han reconstruido los versos teniendo en cuenta los criterios métricos, indicando con [....] los versos o partes que parecen faltar explicando en nota los motivos por los que se supone la falta. Paralelamente se indican algunos versos en los que parece que habría que eliminar palabras o partes por exigencias métricas.
- 6) En el *Entremés de las Burlas del doctor a Juan Rana*, de D. Pedro de Rosete, se han indicado para facilitar la lectura con * los versos sueltos que rompen la monotonía de los pareados, lo que parece ser un artificio técnico del autor.

ENTREMES DE

LA ZARZUELA, FIESTA

que se representó a Su

Magestad

De Don Gerónimo Cáncer

Con licencia en Madrid por Andrés García de la Iglesia,

Año de 1659

PERSONAS.

Lorenzo
Un Amigo

Juan Rana
Dos Guardias

Mujeres

Sale Lorenzo y un Amigo

Amigo. ¿Con este frío venís
a la Zarzuela⁷⁵, Lorenzo?

Lor. Amigo, habéis de saber
que una gran fiesta tenemos,
ya vos sabéis cuan gran simple

5

⁷⁵ *Zarzuela*: Obra dramática y musical en la que se alternan la declamación y el canto. es un género típicamente español. El primer autor conocido es Calderón de la Barca con *El jardín de Falerina* (1648) con música original que se ha perdido de Juan Risas. 2. Letra y música de esta obra. (Esp.). 3.(Del real sitio de la *Zarzuela*, donde por primera vez se representaron). 4. Letra de la obra de esta clase. 5. Música de la misma (D.R.A.).

	es Juan Rana, él tiene empeño de hacer el gasto a una boda de que padrino le han hecho, y viniendo a mí afligido, de que no tiene dineros,	10
	le aconsejé que viniese con todos sus aparejos a cazar a la Zarzuela ⁷⁶ , y que digan que han hecho, cazador del Rey, con que	15
	sin nungún impedimento, podrá matar cuanta caza quisiere, y volverse luego a ser padrino en su boda con aplauso y lucimiento.	20
	Él lo ha creído, y yo he dado aviso a las guardas dello, con que ha de ser linda fiesta.	
<i>Amig.</i>	Aguardad, ¿es éste?	
<i>Lor.</i>	Él mismo ⁷⁷ .	
<i>Amig.</i>	¿Y viene a pie?	
<i>Lor.</i>	A pie ha venido, y al olor de los conejos se fuera a pie hasta Galicia.	25
<i>Amig.</i>	Pues, ya sale.	
<i>Lor.</i>	Estad atento.	
	(<i>Sale Juan Rana</i>)	
<i>Juan.</i>	Las leguecillas ⁷⁸ son bobas,	

⁷⁶ Aquí aparece la interacción entre la vida real y la vida ficticia de las tablas del escenario. Lorenzo, -personaje ficticio-, le dice a su amigo que le ha aconsejado a Juan Rana -personaje ficticio y real a la vez-, puesto que, como ya se ha dicho repetidas veces en los capítulos anteriores, la máscara se confundía con la persona real, que resuelva sus problemas participando, por supuesto, a la zarzuela. Es el juego típico que, en término más modernos, llamaríamos „brechtiano“, que nos está constantemente diciendo que la representación a la que estamos asistiendo, no es otra cosa sino una ficción, para impedir al espectador identificarse con el personaje o los personajes de la escena, según las reglas del teatro aristotélico y, por lo tanto, perder el sentido crítico que la representación misma debe suscitar en él. El teatro, pues, como elemento aleccionador. Y los entremeses, puesto que son una parodia de la sociedad en todos sus aspectos, constituyen, por lo tanto, un material importantísimo en este sentido. Y, entre otras cosas, en ello, hay que ver su gran modernidad.

⁷⁷ En el texto aparece “mismo”. Sin embargo tendría que ser “mesmo” por la rima.

	¡Jesús qué cansado vengo! Con la esperanza que traigo de cazar seis mil consejos se me ha hecho un soplo el camino me ha molido los huesos.	30
<i>Lor.</i>	Juan Rana, Amigo del alma.	35
<i>Juan.</i>	¿Qué ya estás aquí Lorenzo?	
<i>Lor.</i>	Pues, había de descuidarme: dos horas ha que os espero.	
<i>Juan.</i>	Pues, y como lo sabía, por poder llegar más presto todo el camino he corrido con que he llegado en un Credo ⁷⁹ .	40
<i>Lor.</i>	¿Pues, cuánto ha que de Madrid salísteis?	
<i>Juan.</i>	Yo, según pienso, creo que ya ha cuatro días, hora, o media más o menos.	45
<i>Lor.</i>	Jesús, pues, ¿cómo es posible que hayáis venido tan presto?	
<i>Juan.</i>	He venido con paradas.	
<i>Lor.</i>	Si a pie venís, ¿cómo es eso?	50
<i>Juan.</i>	Mirad, yo para el camino traje seis panes y un queso, y esta bota que es de arroba, ⁸⁰ y, sentándome con ello a cada cincuenta pasos, que yo contando los vengo, tomaba mí bocadito, echaba un trago tras ello y así, con estas paradas he venido como un viento.	55 60
<i>Lor.</i>	¿Y de aquí a Madrid, qué pasos contásteis?	

⁷⁸ *Leguecillas*: (De legua). Medida itineraria equivalente aproximadamente a cinco kilómetros y medio (M.M.).

⁷⁹ *Llegar en un credo*: Es lo mismo que en brevísimo tiempo.

⁸⁰ *Arroba*: 1. Medida de peso de alrededor de once o doce quilos, según las regiones. 2. Medida de capacidad, especialmente para aceite muy variable en las distintas regiones. (M.M.)

Juan. Ya no me acuerdo,
pero, según las paradas,
pienso que son cinco y medio
Mas ¿la caza⁸¹ donde está?, 65
que ya en el camino entiendo
que no he visto un gorrión.

Lor. Todo este bosque está lleno
de conejos y de perdices,
gamos⁸², jabalís y ciervos. 70

Juan. ¿Y los siervos son de Dios
o del Rey?

Lor. Que no son siervos,
sino ciervos, mentecato.

Juan. Pues, ¿son de comer los ciervos?

Lor. Callad, que no lo entendéis, 75
siervos, venados, son éstos⁸³.

Juan. Pues, ¡queréis que no entienda

⁸¹ En el texto "coxa". Hipotizamos este cambio siguiendo el sentido lógico de los versos

⁸² *Gamo*: (l. v. *gammu*; probl. por cruce del l. *damma*, gamo, con el l. dial. *camox*, gamuza) *m.* (V.M.); Animal velocísimo muy parecido al ciervo de quien se diferencia en las hastas, porque los ramos de los ciervos son puntiagudos y los del gamo son al modo de unas paletillas, por lo cual los rústicos suelen llamar a estos animales Paletos. Espin. Art. Ballest. lib. 2 cap. 17. Los *Gamos* tienen también su zelo y no braman como el venado. (D.A.).

⁸³ El equívoco y la explotación lingüística de los campos verbales es uno de los recursos típicos del "lenguaje" entremesil con el consiguiente efecto paródico. En los versos 70-76 aparece claramente ese juego de palabras o del significado de las mismas provocando el indudable efecto cómico en el auditorio. Aquí, el simple cambio consonántico c>s (ciervos-siervos) permite al autor del entremés jugar, llevando a la exasperación la acción paródica de la escena. Se podría jugar con la pronunciación de las palabras, utilizando, en este caso, el seseo andalúz en las dos acepciones para suscitar el mayor regocijo del público, teniendo las palabras en el entremés, como ya se ha dicho en otra ocasión una significación absolutamente particular y un valor exasperado. Si no fuera así, la lógica el texto impondría la siguiente interpretación:

Lor. Todo este bosque está lleno
De conejos, jabalíes y ciervos.

Juan ¿Y los siervos son de Dios
O del Rey?

Lor. Que no son siervos,
Sino ciervos, mentecato.

Juan Pues ¿son de comer los siervos?

Lor. Callad, que no lo entendéis,
Ciervos, venados, son éstos.

	lo que son venablos ⁸⁴ ! ¡bueno! pero ¿cómo he de cazarlos?	
Lor.	Matándolos, que ya tengo armas aquí prevenidas, para géneros diversos de caza y de jabalíes	80
Juan.	Pues morirán como puercos.	
Lor.	Pues, no hay sino daros prisa a matar, y cargar dellos.	85
Juan.	¡Jesús mío de mi alma! desta vez loco me vuelvo, porque si voy a mi boda cargado como lo pienso, de zambos ⁸⁵ y de venablos y de alhelíes es cierto, que los daré gran comida. ¿Y dónde están los conejos?	90
Lor.	En todo ese bosque están.	95
Juan.	¿Pues hay casas aquí dentro dónde vivan?	
Lor.	En la tierra tienen cuevas que hacen ellos.	
Juan.	¿Cuevas, pues, son ermitaños?	

⁸⁴ Se está continuamente jugando con la deformación de las palabras que no sólo se limitan al mero cambio sonoro substituyendo como en este caso alguna parte que la compone (venados/venablos) sino que transforman el significado de lo afirmado. Esa dialogía que se repite con frecuencia en este género teatral, favorece el doble sentido, *Leitmotiv* del teatro breve español.

⁸⁵ *Zambo*: Origen incierto, probablemente alteración del lat. vg. STRAMBUS (lat. cl. STRABUS) 'bizco' 'de forma irregular' que en italiano y en otros romances ha tomado el sentido de 'zambo', 'estevado'; la alteración del grupo de consonantes iniciales quizá se deba a la pronunciación mozárabe * *eçambo*, de donde la forma portuguesa *zambro*, con metátesis; el sentido etimológico lo ha conservado el port. dial. *zambraio* 'bizco'. 1ª doc.: Covarr. ('cambo'), el que pisa para afuera, el contrario del estebado. (D.E.C.); Se aplica a las personas que tienen las piernas torcidas hacia fuera desde las rodillas (estevado). (M.M.); S.m. Animal silvestre y deforme, que se cría en algunos parajes de la América. Su estatura es como la de un perro pechón. Su cabeza y cara como la de un caballo enfrenado: su piel de vario colorido y su garra de bastante fuerza. Es tan terrible que a la primera vista espanta a quien no lo conoce. Uno de estos animales se mantuvo mucho tiempo en Cádiz en el Hospital Real y se tenía en prisión por su desenfrenada lujuria y ferocidad. Lat. *Americanum animal valde ferox fic dictum*. (D.A.).

Lor.	¡Es posible qué seáis necio!	100
Juan.	Ellos son los necios, bobo, que vienen a un desierto pudiendo estarse en la Corte, que cuando haya falta de ellos, pudieran hacerse de oro.	105
Lor.	Andad, que sois majadero.	
Juan.	Más lo sois vos: mas decidme, ¿si estuvieran amadrento sólo en dos días de toros, no pudieran echar luego coche y librea?	110
Lor.	¡Ay tal bestia ⁸⁶ ! ¿pues no veis qué los conejos son animales?	
Juan.	¡Qué importa! ¿Fueran ellos los primeros? No hay allí hartos animales.	115
Lor.	Siempre en el campo están ellos.	
Juan.	Estarán desengañados del mundo, y esto es lo cierto, que ya está todo acabado, y no he estado yo dos dedos viendo las cosas del mundo de irme a meter conejo ⁸⁷ .	120
Amig.	Acabad, tomad las armas qué ya de cazar es tiempo.	
Juan..	¿Y estas alforjas ⁸⁸ estorban?	125

⁸⁶ Las retahilas de pullas, su agresividad verbal que según E. Asensio, *Itinerario....*, ob. cit., p. 154, engrosaban, sobre todo, las piezas escritas para la fiesta del Corpus, y que habían llegado a formar parte de la estructura típica del entremés, constituían una alternativa compensatoria a la agresividad física de los 'palos', permitiendo a los personajes utilizar el lenguaje por el placer de utilizarlo. Para: "El efecto cómico nace de la contradicción entre la naturaleza injuriosa de los dichos – que parecen indicar una relación apasionada de agresión y hostilidad – y la destreza calculada de la invención verbal, la cual denuncia que los contendientes, más que pensar en otro, piensan en el lenguaje y en el placer de utilizarlo" – W.H. AUDEN, *The Day's Hand*, Nueva York 1962, p. 385.

⁸⁷ Los versos 1001-122 son un claro ejemplo de la inversión de la lógica de la burla, cuando el que se burla de otro se encuentra a su vez convertido en objeto de la burla misma, intensificando el sentido cómico del entremés. Stos versos son, además, una patente crítica a la sociedad cortesana de la época.

Lor. Sí, quitadlas al momento.
 Juan. Alto, pues, vengan las armas.
 Lor. La escopeta es lo primero.

(Dale la escopeta)

Esta es para toda caza.

Juan. Pues, que me digáis os ruego 130
 si estaré bien para Cambray⁸⁹,
 que importa mucho el saberlo.

Amig. ¿Por qué?

Juan. [Porque]⁹⁰ necesito
 de cazar unos pañuelos,
 para dar a la madrina. 135

Lor. Andad, que sois un jumento⁹¹.

Amig. Este venablo es defensa
 para jabalíes

Dásele

Juan. ¿Pues ellos

⁸⁸ *Alforja*: (En sing. o pl.) 1. Tira de tela fuerte con las puntas dobladas de modo que forman dos *bolsas, que llevan los campesinos colgada al hombro o se pone sobre las caballerías, para transportar cosas (*argueñas*, *árgueñas*, *barjuleta*, *biazas*, *bizazas*, *cedras*, *jaque*, *zamarrico*, **zurrón*). 2. (Fig. e inf.; empl.). Se aplica a veces despectivamente a un *vestido demasiado ancho o mal cortado que forma bolsas. 3. Provisión **comestibles para el camino*. (M.M.)

⁸⁹ *Cambray*: Ciudad de Francia donde se fabricaba una especie de lienzo blanco y sutil a que dio nombre Cambray. (D.R.A.).

⁹⁰ Probablemente la respuesta de Juan Rana era "porque necesito". Sólo así podemos explicar la anomalía métrica en la que se presenta. Además el sentido geométrico y la iteración repetitiva tan utilizada en la época barroca parece confirmar esa hipótesis. Acordémonos también que esa misma iteración repetitiva (reduplicación o *anadiplosis*), en muchos casos consigue intensificar la significación dramática, llegando a reproducir enteras frases o sintagmas del discurso, adquiriendo distintas funciones, dependiendo de las diferentes tramas escénicas en las que se presentan. La ausencia de la palabra puede ser simplemente una disatención del copista.

⁹¹ *Jumento*: S.m. En su riguroso significado, es toda bestia de carga: y en el común modo de hablar se entiende el asno. 2. Se llama metafóricamente al sujeto ignorante o necio. Lat. *Stolidus. Asinus homo*. (D.A.). *Otra vez se vuelve al insulto y a la agresión verbal, como cuando en el v. 111 Lor., dirigiéndose a Juan Rana, le define bestia. Ver la nota 86.* (La cursiva es mía).

hacen mal?

Lor. Dan comilladas
que abren un hombre por medio 140

Juan. ¡Lleve el Diablo quien cazare!

Lor. ¿Ahora salís con eso?

Amig. Son como unos lechoncillos.

Juan. Oh, pues, si eso es, matárelos
a todos como cochinos. 145

Lor. Toma la ballesta luego.
Dale la ballesta.

Juan. ¿Y aqueste para qué es?

Lor. Para enseñar este perro,
que habéis de llevar también,
que los perros perdigueros⁹²
se enseñan mejor con él. 150

Juan. ¿Yo, cómo enseñar le puedo,
no sabéis qué no sé leer⁹³?

Lor. A traer la caja, necio.

Juan. ¿Pues, no será mejor 155
haberme traído un perro
de algún maestro de Escuela,
qué vendrá enseñado luego?

Lor. ¡Callad, que es vergüenza mala
qué también ignoréis esto! 160
Tomadle de esta travilla.

Juan. [....]⁹⁴ Venga luego.

Lor. ¿Qué hacéis?

Juan. Di en el suelo
con todas las armas juntas⁹⁵.

⁹² *Perdiguero: adj.* Que caza perdices (V.M.).

⁹³ El autor del entremés no deja de lado ninguno de los tópicos del ‘lenguaje’ entremesil, jugando, en este caso, como se desprende claramente de los vv. 148-153, con el doble sentido. Juan confirma sus actitudes necias mal entendiendo lo que se le está diciendo. El verbo ‘enseñar’ es utilizado por Lorenzo, claro está, con el sentido de ‘adiestrar’, puesto que se está refiriendo a un perro, y no ‘enseñar’ en el sentido literario del término así como lo interpreta nuestro cacique.

⁹⁴ Falta seguramente algo en el verso. No se explica si no la anomalía métrica que presenta.

- | | | |
|--------------|---|-----|
| <i>Lor.</i> | ¡Vive Dios que pierdo el seso!
¿qué no tengáis maña ⁹⁶ en nada? | 165 |
| <i>Juan.</i> | ¿Pues, soy yo diablo que puedo
llevar tantas cosas juntas? | |
| <i>Lor.</i> | Tomad, tontón ⁹⁷
y meteos
esta ballesta en el brazo
y aqueste venablo luego
en el cincho ⁹⁸ , y la escopeta
en la mano y en la otra el perro,
así está todo ajustado. | 170 |
| <i>Juan.</i> | Señor mío, eso es saberlo,
mas yo sé poco de caza
que me he criado en Oviedo
y allá no hay sino beatilla ⁹⁹ . | 175 |
| <i>Lor.</i> | ¿A qué aguardáis? ¡acabemos! | |
| <i>Amig.</i> | Tomad el perro. | |
| <i>Juan.</i> | Y digo,
¿muerde? | 180 |
| <i>Lor.</i> | ¡Es cachorro! | |
| <i>Juan.</i> | Ya lo veo | |
| <i>Lor.</i> | Pues, ¿Cómo quieres que muera? | |
| <i>Juan.</i> | Yo, si no lo dice él mismo
no lo he de creer: ¿muerdes, cito ¹⁰⁰ ? | |

⁹⁵ La gran fuerza cómica de la palabra en el teatro breve, alcanza su máxima eficacia acompañada por una gestualidad cargada de significados cómicos y grotescos. Los vv. 163-164 nos proporcionan patentemente la importancia de lo visual en el efecto cómico.

⁹⁶ *Maña*: S.F. Habilidad, artificio y destreza para hacer alguna cosa. Dixose así del nombre de mano. (D.A.).

⁹⁷ Ejemplo de la insistencia estilística de los entremeses en la utilización de los diminutivos y aumentativos (en este caso), que subraya el constante juego con el idioma y con su función emocional y valorativa y de aliteración. Muchos serán los ejemplos de este tipo en el texto y en los otros entremeses por mí analizados en esta edición que evitaré subrayar.

⁹⁸ *Cincho*: (Del lat. *cíngulum*, der. de *cíngere*, v. *ceñir*. Faja o cinturón. (D.R.A.)

⁹⁹ *Beatilla*: Especie de lienzo delgado y ralo. (V. M.).

¹⁰⁰ *Cito*: Término que se usa para llamar a los perros e incitarlos a buscar y recoger la caza. Es tomado del lat. *cito*, que significa apresuradamente, luego, luego. CALDER. *Com. Zelos aun del aire matan*, *Jor. 2*.

	No ven como calla, fuego, no lo llevo yo conmigo.	185
Amig.	Pues, ¿Queréis qué hable el perro?	
Juan.	¡Sí señor, qué tiene lengua!	
Amig.	Tomadle, acabad.	
Juan.	No quiero que no voy a ser cazado, sino a cazar.	190
Lor.	¡Ay, tal necio! tomad que no os morderá.	
Juan.	¿Dadme vos palabra dello?	
Lor.	Sí, doy.	
Juan.	Pues, con eso basta; mas, sin embargo, le temo: ¡ea! hijo, seamos amigos, y si me muerdes con tiento, yo os prometo haceros hombre.	195
Amig.	No tenéis que tener miedo, no importa que os hallen guardas.	200
Juan.	Aunque me hallen no las temo, que ya estoy bien destroido ¹⁰¹ de lo que he de hablar con ellos.	
Lor.	Pues, entrad por ese monte matando a diestro y siniestro.	205
Juan.	Si a diestro y siniestro topo, ya lo mataré al momento, aunque sean como Bernaldos ¹⁰² .	

*„Y si es que el discurso arzuye,
que a una Deidad cazadora
un perro es don de gran fuste
si le ha de Nevar:tus, tus cito.....“ (D.A.).*

¹⁰¹ Una de las características fundamentales de los entremeses es, como sabemos, la alteración de las palabras para suscitar hilaridad.

¹⁰² El texto juega con la corrupción del sentido de las palabras. Juan piensa que “diestro y siniestro” son personas. Por ese motivo pongo las iniciales de los dos términos en mayúscula. “Bernaldos” probablemente se refiere a Bernardo del Carpio, personaje histórico de la edad media, a quien se supone sobrino de Alfonso II *el Casto*. Contribuyó a la derrota carolingia en Roncesvalles y fue celebrado por Suárez de Figueroa, Bernardo de Balbuena, Juan de la Cueva, Lope de Vega y Hartzenbusch.

Lor. ¿Oís? Pues, junto aquel recreo
os esperamos.

Juan. ¡Adios! 210
Mas si esperáis, volved luego.

Lor. Vamos a avisar las guardas. *[A parte al amigo]*

Amig. Famosa fiesta tendremos.

Vanse

Juan Ahora bien, a cazar voy,
mas vive Dios, que no puedo 215
menearme deste modo:
¡que bandada de conejos!
ahora yo quiero engañarlos
y hacerme amigo con ellos
y en estando descuidados 220
¡zas!¹⁰³ llevarán pan de perro¹⁰⁴.
Conejitos, conejitos,
amiguitos, llegad que os prometo
mirad que soy Periquito¹⁰⁵
el sobrino del Barbero. 225
No lo deben de entender
supuesto que se están quedos;
válgame Dios, quien supiera
la lengua de los conejos:
Perra, perra, esta ocasión 230
debe de servir el perro.
Pues, ahora bien, señor Cito¹⁰⁶,

¹⁰³ *Zas*: Onomat. del sonido de un golpe o del golpe mismo. Indica también la brusquedad con que se hace una cosa, o la rapidez con que sucede algo. *Ças* en el texto original. (V.M.).

¹⁰⁴ *Pan de perro*: 1. El que se hace para sustento de ellos. Hácese regularmente de salvado sólo u con muy poca harina. Llámase más comunemente perruna. Lat. *Panis furfuraceus*. 2. Metafóricamente vale daño u castigo que se hace o dá a alguno. Es tomada la alusión de que en el pan suelen darles a los perros lo que llaman zarazas, para matarlos. Lat. *Pernicies. Castigatio dura*. (D.A.)

¹⁰⁵ *Periquito*: (Otro diminutivo de *Perico* -v.-; *Perico*, diminutivo de *Pero*, forma antigua de *Pedro*, usada ahora como forma hipocorística de este nombre. Lo mismo que „*Pedro*“, se emplea como nombre progenérico para representar un *hombre cualquiera o designar cosas a las que jocosamente se les da nombre de hombre. *Periquito* es también *Ave prensora del género „*Bittáculo*“ (los de América del Sur) y del „*Agapornis*“ (los de África), semejante a un loro pero mucho más pequeña, de colores múltiples y muy vistosos. Es propia de los países cálidos de América, pero en España se cría mucho para tenerla como adorno en el interior de las casas o en jaulas. (M.M.).

usted vaya y prenda luego
 estos conejos y diga
 que si se resisten dello, 235
 los echaré a la campaña;
 vaya usted; ¡pero qué veo!
 Jesús, que el perro se ha ido;
 válgame Dios, si huyó dellos;
 ¡sin duda que estos son bravos! 240
 ¡Ay Dios, que terrible aprieto!
 que si me ven que soy solo,
 son más de mil y quinientos,
 y han de matarme a bocados
 mas para aquí es el aliento; 245
 yo los mataré a traición,
 qué mi vida es lo primero.
 La escopeta les disparo,
 mas, por si a caso da fuego
 yo quiero volver la cara 250

Dispara

¡No dio lumbre! Más que veo,
 que no parece ninguno.
 ¡Jesús, todos los he muerto!
 Gran cosa es el corazón
 para salir de un empeño. 255

Salen dos guardas

I. Aquí se oyó el gatillazo.
II. Y aquí está también su dueño.
I. ¿Quién va allá?
Juan. ¿Dice a mí?
I. Sí.
Juan. Un cazador del rey nuevo.
I. ¿Qué dice, él es cazador 260

¹⁰⁶ La disociación de los gestos y del significado de las palabras que a menudo puede ser utilizada por los varios géneros literarios que van desde la comedia a la sátira, a la tragedia etc., alcanza aquí su pleno significado. Nuestro protagonista está utilizando el término que se usa para llamar a los perros como si éste fuese el nombre del mismo, tratándole además de ud: (*Pues, ahora bien, señor Cito/ usted vaya y prenda luego/...*). O simplemente 'señorcito', diminutivo de 'señor'. Podría ser interpretado como un ejemplo de antelación de lo que varios siglos después habría de ser el así llamado *teatro del absurdo*.

del rey?

Juan. Y de sus consejos.

I. Deje las armas y enseñe el título; le veremos.

Juan. Las armas velas aquí.

I. ¿Y el título?

Juan. No le tengo, 265
que soy título de Italia.

I. ¡Qué linda flor! Venga luego; oigan, ¿también trae ballesta?

II. Pues, ¿Para qué es esa ballesta?

Juan. Pues, no ha visto usted el juego 270
de la cabra cordobesa,
del cestero bastero¹⁰⁷.

II. ¡O qué lindo bergantón¹⁰⁸!
Venid, llevémosle al cepo¹⁰⁹.

Juan. ¿Dónde?

II. Al cepo.

Juan. ¡Ay Cristo mío! 275
¿Pues, soy limosna u dinero
para las Ánimas, yo?
¡Qué quieren llevarme al cepo!

I. Venga al cepo el picarón.

Juan. Miren lo que hacen, que advierto, 280
que soy montero del Rey.

I. ¿Qué dice?

Juan. Que soy montero¹¹⁰

¹⁰⁷ *Bastero*: S.m. El que tiene el oficio de hacer una especie de albardas que se llaman bastos, de cuyo nombre se forma. Lat. *Clitellarius artifex*.
El verso es de siete sílabas.

¹⁰⁸ *Bergante*: Pícaro, sinvergüenza, bandido. (V.M.) *Bergantón* es aumentativo afectuoso, jocosos de bergante. Ver a este propósito la nota 97.

¹⁰⁹ *Cepo*: Prisión de un tronco, poyo u mastil recio y muy pesado, hecho de madera o piedra y embutido en la tierra con unas argollas de hierro fuertes para amarrar a ellas los perros con cadenas. (D.A.).

¹¹⁰ *Montero*: Oficio honorífico de la Casa del Rey. Antiguamente era su cargo la guarda de las personas reales, en cualquier parte que se hallasen de noche y de día; pero, desde el reinado de Felipe I no ejercen su empleo sino de noche, durmiendo en una pieza inmediata a la cámara del rey a quien asisten al tiempo

- de María de Espinosa.
- II.* ¿De quién? ¡Oigan, que esto es bueno!
- Juan.* De una mujer que está en Burgos, 285
que le pare al Rey monteros.
- I.* Venga, que allá se verá
- Juan.* Señores, por Dios, les ruego,
que tengan piedad de mí, que
soy Juan Rana.
- II.* El embustero¹¹¹. 290
- I.* Pues, condenemosle al punto
a jabalí de este puesto,
y todas nuestras zagalas¹¹²
lo manteen¹¹³ como un puerco.
- Juan.* ¿Qué es mantearme, señores? 295
- II.* Vamos, aquí saldrás luego.

que se desnuda y cierran la puerta del dormitorio y guardan la llave: y después de haber visitado todo el palacio (prendiendo a los que hallaran dentro del, o matándolos, si se resisten) velan cuatro de ellos toda la noche por turno, hasta el día, que abren las puertas. En el cuarto de la reina asisten en una antecámara, recibiendo de mano de la azafata (que cierra la puerta) las llaves y hacen vela toda la noche en la misma conformidad. Guardan también los cadáveres reales, desde que se ponen de cuerpo presente, hasta que los llevan a enterrar. Tuvo principio este honroso empleo en los tiempos de don Sancho Fernández, Conde de Castilla, quien por la lealtad grande que tuvo un escudero suyo, avisándole de una traición que se trataba contra su vida, le heredó en Espinosa de los Monteros, dándole este privilegio en el cual sucediesen todos sus descendientes. Y como en aquellos tiempos hiciesen con el oficio de guardas el de Monteros, fueron llamados monteros de Espinosa. Para obtener este empleo, necesitan probar ser naturales de aquella villa, y descendientes de aquel escudero y hacer información de hijosdalgo, limpio de toda raza, con la cual se recurre el mayordomo mayor y se le asienta en los libros de la casa. Lat. *Custodes Redij nocturni, o tempore mortis*. (D.A.).

¹¹¹ *Embustero*: (Quizá a través del fr., del lat. „impostor“, de „impónere“, de „pónere“; v.: „Poner, imponer, impostor“). „*Mentiroso“. Se aplica al que tiene costumbre de mentir. (M.M.) *Juan Rana se está condenando con sus propias manos, llamándose a sí mismo impostor*. (La cursiva es mía).

¹¹² *Zagala*: (Poco u.) *zagal / zagala*: *muchacho/a. 2. *Pastor joven que está a las órdenes del mayoral*. (T., „sarrujén“). 4. *Mozo que ayudaba al mayoral en los carruajes de caballerías*. 5. (fem.; León Santander). *Niñera. (M.M.)

¹¹³ *Mantear*: Levantar en el aire a alguna persona o bruto, poniéndole en una manta, y agarrándola por las esquinas le empujen con violencia hacia arriba y le vuelvan a recoger en ella. Es juguete que se suele ejecutar con los perros en Carnestolendas, y se forma del nombre manta. (D.A.).

I. Ya queda hecho jabalí,
ahora verá que es eso.

Juan. ¡Ay Santo Cristo del Pardo,
en qué confusión me veo! 300

(Salen todos.)

Todos. Por aquí, por aquí, mozuelas,
¡qué hay jabalí en la Zarzuela!

Juan. Ay señores, que traen horquillas,
ya yo en jabalí me he vuelto.

Todos. Por aquí, por aquí mozuelas, 305
¡qué hay jabalí en la Zarzuela!

Juan. Mujeres, mirad que yo
no soy jabalí, ¿qué es esto?
¿Tenéis liciones del Rey,
qué al ojo tiráis derecho? 310

Cant. Para haceros la fiesta mayor,
bellísima flor,
hoy se ha vuelto Juan Rana jabalí,
y, aunque tiene temor,
bellísima flor, 315
él se lleva la gala.

Juan. Jabalí
por ser cazado,
bellísima flor,
hoy me han hecho las ranas
pero no me han dejado peor 320
bellísima flor,
que yo puerco me estaba¹¹⁴.

Fin

Véndese en la casa de Juan de san Vicente, frontero de las Gradadas de
San Felipe.

¹¹⁴ En estos últimos versos tenemos parejas de rimas en o - o y en a - a. (Por ej.: Rana - gala; temor - flor etc.).

ENTREMÉS
DE LA BODA
DE JUAN RANA

De Don Jerónimo de Cáncer

PERSONAJES

<i>Cosme Pérez</i>	<i>Manuela de Escamilla</i>	<i>Simón Agosto</i>
	<i>Dos Damas</i>	
<i>Tres Galanes</i>		<i>Músicos</i>

Sale el Alcalde Cosme y con él Simón.

<i>Simón</i>	Juan Rana , un hombre mozo, que apenas tirador le apunta el bozo ¹¹⁵ .
<i>Cosme</i>	<i>Bien dices</i> , que mis canas ¹¹⁶

¹¹⁵ *Bozo*: De un antiguo derivado del lat. *Bucca*, mejilla, boca. 1ª doc.: Alex. (D.E.C.). (Quizá de un sup. „bucciu“ der. romance ant. del lat. „bucca“, boca; o quizás derivado regresivo de „embozar“ *Parte exterior de la boca*. 2. Vello que aparece sobre el labio superior antes de salir el bigote. 3. Cabestro. Cuerda que se les pone a las caballerías rodeándoles la cabeza y la boca dejando un cabo largo que sirve de rienda para atarlas. (M.M.)

¹¹⁶ *Cana*: „Cabello blanco“ V. Cano. Del lat. *Canus*, blanco, 1º doc.: Alex; Apol. pelo blanco; 2. encanecido y luego ‘(canosa), vieja. Deriva de *cana*. *Canear* quemarse el

	parecen de la Vera por trempañas.	
<i>Simón</i>	Que no te hayas casado todo el lugar entero te ha notado	5
<i>Cosme</i>	Es mi boda proceso.	
<i>Simón</i>	¡Gran friota ¹¹⁷ !	
<i>Cosme</i>	¿Qué se compone de tan larga nota?	
<i>Simón</i>	En fin es mucha mengua, que en hombre tan honrado pongan lengua	10
<i>Cosme</i>	Con la lengua imagino que de la boda erraré el camino	
<i>Sim.</i>	Luego te has de casar	
<i>Cosm.</i>	¿Qué?	
<i>Sim.</i>	De contado, porque yo ha más de un mes que lo he tratado	
<i>Cos.</i>	Buesasted ¹¹⁸ , señor mío, en lo que trata, no me trata por Dios que me maltrata	15
<i>Sim.</i>	Mujer no hay más hermosa.	
<i>Cos.</i>	Buena alhaja ¹¹⁹ , por Cristo, para esposa.	
<i>Sim.</i>	¡Prodigio es como canta!	
<i>Cos.</i>	¿Achaquitos padece de garganta?	20

cutis y encanearse los cabellos por la acción del sol; and. murc. 'calentar al sol alguna cosa. *Canecer* [S. XVII: Correas, Huerta], del lat. CANESCERE. (D.E.C.)

¹¹⁷ Es uno de los muchos ejemplos de invención idiomática presente en los entremeses.

¹¹⁸ Vuestra merced > usted.

¹¹⁹ *Alhaja*: (ár. *alhacha*) Joya; adorno o mueble precioso; fig. cosa de mucho valer y estima. (V.M.). En el (D.E.C.): Del ár. *hâga*, objeto necesario, 'mueble', 'joya', de la raíz h-w-g 'ser necesario. Dozy, *Goss.* 133; Neuvonen, 112-3. En castellano medieval, aunque la ac. 'joval' ya aparece en el ej. más antiguo, la ac. etimológica 'mueble, utensilio (no mueble precioso, como lo define erróneamente la academia, - y el mismo Vox que sin duda se refiere al mismo diccionario y que apenas acabo de citar- tomando esta ac. como secundaria) es muy corriente (M.P., Cid, 451-2- además *Castigos de D. Sancho*, 140, 206) y todavía la hallamos en Nebrija („*alaja de casa: suplex*“) y en Cervantes, (*Nov.*, ed. *Cl. C.: La Gitanilla*, p. 76; *Rinconete*, p. 162). Es corriente en lo antiguo la locución adjetiva *de alhaja* (*de alfaya*) con -y-, pues no hay ejemplos de la transcripción del *g* árabe por *y* romance. Como la gran mayoría de los casos de *alfaya* pertenecen a los textos leoneses y correas atestigua directamente que es forma asturiana se *trata evidentemente de una* forma dialectal romance. Persona o animal de excelentes cualidades frecuentemente usada en sentido irónico.

Sim. ¡Qué crystal, y que pie tan soberano!
Cos. Mucho se pasa usté del pie a la mano.
Sim. ¡Qué brío, y qué donaire¹²⁰!
Cos. ¿Y quiere que me case yo en el aire¹²¹?
Sim. Entre verdes, y azules son sus ojos 25
Cos. A la vista esperanzas de mis celos¹²²
Sim. No hay en Canaria Jeque¹²³
 que respunte¹²⁴ mejor un zarambeque¹²⁵.
 En fin, mujer que tiene linda arenga.
Cos. Yo no quiero, señor, mujer que tenga. 30
Sim. Príncipes, soberanos
 desprecia por esposos a dos manos:
 sólo a ti por Alcalde,
 sin interés te quiere.
Cos. No es de balde
 que en algo tu malicia 35
 se funda, pues me quiere por justicia.

¹²⁰ *Donaire*: (Del b. lat. *donarium*, de *donare*, dar). m. Discreción y gracia en lo que se dice. 2. Chiste o dicho gracioso y agudo. 3. Gallardía, gentileza, soltura y agilidad ariosa de cuerpo para andar, danzar, etc. 4. **V. figura del donaire - andaos a decir donaires** exp. fam. que se usa cuando a alguien le ha salido mal un chiste y ha tenido que sentir por él. **Hacer donaire de** una cosa. fr. Burlarse de ella con gracia. ESP.: m. Discreción y gracia en lo que se dice, gentileza, agilidad en los movimientos. D.A.: Gracia y agrado en lo que se habla, porque Aire, según Covarrubias es lo mismo que gracia, espíritu, prontitud y viveza. Y así Donaire es don de viveza. Lat. *Sermonis Lepos, festivitas. Facetia, arum* BAB. Hist. Pontif. tom. 3 Vid. de Sixto V. cap. 21. No tienen en el romance el donaire y la gracia que en la lengua en que se escribieron; SAAV. Republ. pl. 152. Han sido siempre el entretenimiento y *donaire* del Pueblo, el uno gracioso y bien hablado, y el otro grave y remirado. Se toma asimismo por el chiste y gracia que se dice para atraer las voluntades de los que escuchan. Lat. *Facetiæ, arum. Sales, ium*. (D.R.A.).

¹²¹ Juego de palabras, que no sólo produce aliteración con la frase precedente, puesto que se repite el son de la vocal a, sino que repite también la misma palabra final de la frase precedente que, en este caso, subraya la total abstracción del bobo protagonista del entremés. Ese juego comienza con el v. 15 y sigue a los vv. 23-24.

¹²² Los versos 25 y 26 no presentan rima. Podría ser *enajos*, pero sería verso hipermetro.

¹²³ *Jeque*: En el texto original *Xeque*. (Ár. *xef*. viejo). Régulo que entre los musulmanes y otros pueblos orientales gobierna un territorio. (V.M.).

¹²⁴ *Pespunte*: (Forma disimilada de *pospuntar*, sobre *post*, dar puntos hacia atrás); Cocer o labrar de respunte o hacer respuntes. (V.M.).

¹²⁵ *Zarambeque*: (De *zambra* l.) Tañido y danza alegre y bulliciosa, frecuente entre los negros. (V.M.).

Sim.	Tuya es la conveniencia.	
Cos.	Esposa que depone una excelencia, y que se satisface con mi merced, poca merced me hace. 40 Mas ya que lo ha tratado, por no faltar un hombre a lo ajustado: I ¿es mujer de copete ¹²⁶ ? ¿incluye algunas faltas?	
Sim.	Solas siete.	
Cos.	De noviembre a la fecha con que espero que parirá mi esposa por Enero. 45	
Sim.	La esposa que Dios le ha dado, no merece descalzarla.	
Cos.	Voces que faltas no explican, son palabras muy preñadas ¹²⁷ . 50	
Sim.	Ya le he dicho, que su esposa quiere calzarse las calzas; y pues me ha dado el sí, ya su boda está ajustada.	
Cos.	Como ella me deje a mí algun guardapies con plata, justillo correspondiente, y valona cariñana ¹²⁸ , 55	

¹²⁶ En el texto "capote". Tendría que ser „copete“ por motivos de rimas y de sentido. Rimaría con siete y tendría más sentido. *Copote*: 1. Tupé mechón de pelo a veces rizado que se yergue sobre la frente. 2. Cima de una montaña; 3. Caramullo, colmo; parte del contenido de una vasija que rebasa por encima del borde de ella; 4. fig. Orgullo, presunción, atrevimiento; *De alto copete, encopetado* etc. (M.M.)

¹²⁷ *Preñada*: Del lat. vg. PRAEKNATA que sustituyó al latín arcaico y clásico PRAEKNAS - ATIS, íd. 1ª doc.: Berceo. Está también en *Apol.*, J. Ruiz, J. Manuel, etc. De uso general en todas las épocas sólo conservado en los tres romances ibéricos. En latín lo más antiguo fue PRAEKNAS, - ATIS, documentado en Plauto, Terencio y Varrón, también en Cicerón y en algún autor tardío (Georges, *Lexikon d. Lat. Wortformen*, Forcellini). Y esta parece haber sido la forma originaria (Erpont - M.), alterada en PRAEKNAS por ultracolección de la tendencia a pronunciar S en vez de NS. el it. *pregna* (PRAEKNAS, *CGL* IV, 379-14) puede salir del nominativo PRAEKNAS, que en este vocablo se emplea preferentemente gracias a su función normal de predicado; M.M. 1. Se aplica a la hembra de cualquier mamífero que ha *concebido y va a tener un hijo. (V.: „cargada, *EMBARAZADA, ocupada. 2. *Se dice de lo que oculta en sí cierta cosa*. 3. (fig.) *Lleno o cargado de cierta cosa que puede manifestarse de manera violenta en cualquier momento: ‘Nubes preñadas de amenazas. Un porvenir preñado de incógnitas’. 4. (fig.) *Se aplica a un *muro abombado* s. (n. en masc.) *Preñez* o *embarazo. 6. (íd.) *Criatura todavía en el seno materno*. (V. „Feto, *Hijo“). (D.E.C.).

	le renuncio los calzones, si repone las enaguas ¹²⁹ .	60
<i>Sim.</i>	Retírate, que ella sale con los Príncipes de guarda que esposos la galantean; y la tropa de sus damas, de sus desprecios morales muchos desengaños cantan	65

(Sale Manuela en guardapiés, y debajo calzones, y polaynas¹³⁰,
acompañamiento de Músicos, y tres galanes).

(Cantan)

<i>Mus.</i>	Quien quisiere ser marido de Inés, a fuer de las tablas ¹³¹ , ha de permitir que sea mujer de capa, y espada.	70
<i>Gal. 1.</i>	Proposición muy terrible.	
<i>Gal. 2.</i>	La condición es extraña.	
<i>Gal. 3.</i>	Yo me aparté de la empresa.	
<i>Cos.</i>	Yo soy hombre ¹³² , pues que pasan	

¹²⁸ *Cariñana*: Del título de la princesa de Carignan, María de Borbón, que la introdujo en España. Toca que usaban las mujeres en el siglo XVII semejante a las que usan las monjas. (M.M.).

¹²⁹ *Enaguas*: (Voz americana) Falda interior, gralte de tela blanca, usada debajo de la falda exterior. (V.M.).

¹³⁰ *Polaina*: Especie de media calza de paño o cuero, que cubre la pierna hasta la rodilla y a veces la abotona o abrocha por la parte de afuera. (V.M.).

¹³¹ *Tablas*: Usado en plural es el tablado donde salen a representar los Comediantes. Lat. *Præscenium*, *Tabulatum*. (D.A.). Por lo tanto, la expresión „a fuer de las tablas“ podría significar, en este caso que el juego escénico, o, más bien la ficción escénica, como dicen las mismas palabras del texto, habrá „de permitir que - (Manuela), futura esposa de Juan Rana - sea mujer de capa y espada“. Es, en otras palabras, la magia del teatro que llega a jugar con lo inverosímil, hasta convertirlo en elemento de regocijo y de comicidad. (La cursiva es mía).

¹³² Como dije en el capítulo a propósito de Cosme Pérez, - puesto que es implícito ahora que si Manuela se disfraza de hombre, él, siendo su futuro esposo, habrá de disfrazarse de mujer - el mismo Cosme, muchas veces, en los textos en los que tiene que disfrazarse de mujer o, más bien, asumir actitudes afeminadas o ambiguas, subraya, con unas palabras, el hecho de que ha sido obligado a hacerlo; en este caso dice: „Yo soy hombre“; por lo tanto, es el deber de la representación escénica, que lo obliga a asumir actitudes afeminadas que son

	de celos estos galanes: decid, ¿cómo no se matan?	75
<i>Sim.</i>	En competencias tan nobles el duelo no tiene entrada, que donde reina el decoro, no hay oposición villana.	80
<i>Man.</i>	¿Qué dicen las excelencias?	
<i>Mug. I.</i>	Dicen, señora, que callan.	
<i>Man.</i>	Volvé a cantar de Alarifes ¹³³ los reparos de mi casa.	
<i>Mus.</i>	Busca Inés un marido (<i>Cantando</i>) como de almario ¹³⁴ ; pues quiere, sin que asombre, hombre para el estrado ¹³⁵ .	85
<i>Sim.</i>	De cera no puede ser hombre de tan linda pasta ¹³⁶ , como el que os traigo, señora.	90
<i>Man.</i>	Yo me siento muy cansada con él, que le quiero mucho.	
<i>Sim.</i>	¿Tan presto?	
<i>Cosm.</i>	En viéndola basta:	

distintas a las de su verdadera naturaleza. Todo eso, como he dicho repetidas veces, probablemente lo haya hecho para contestar a las sospechas de homosexualidad que recaían sobre tan notoria figura teatral. Es importante subrayar, a este propósito otra característica de la representación teatral que se atañe, también a los entremeses, la del *teatro en el teatro*.

¹³³ *Alarife*: „Arquitecto“, hombre entendido en construcción, del hispanoárabe *arīf* (en árabe clásico, ‘conocedor’) de la raíz *áraf* ‘conocer, saber’. (D.E.C.)

¹³⁴ El vulgarismo *almario* está por *armario*. Una de las características del lenguaje del gracioso es el uso de términos vulgares.

¹³⁵ *Estrado*: (l. *st atu*) 1. Conjunto de muebles que adornaban la sala en que las señoras recibían sus visitas. 2. Tarima cubierta o no con alfombra sobre la cual se pone el trono real o la mesa presidencial en actos solemnes. 3. Entablado en que se ponen los panes amasados antes de cocerlos. 4. Salas de tribunales donde los jueces oyen y sentencian los pleitos. 5. Lugar del edificio donde se administra la justicia, donde se fijan ciertos edictos. (M.M.)

¹³⁶ También aquí se juega con la ambigüedad. En realidad, lo que se está haciendo es tomarle el pelo al cacique del entremés. La cera, como es sabido, es un material blandito, fácilmente plasmable. Indudablemente, las palabras pronunciadas por Simón „De cera no puede ser hombre de tan linda pasta“, que nace como respuesta a las palabras de la canción „Busca Inés un marido como de armario“, es, sin duda, irónica. Imaginemos que haya sido también acompañada por una gestualidad excesivamente cargada y gotescamente maliciosa.

	Yo soy, esposa, un marido que os viene a servir de dama, y tomad aquesta mano, por toda aquesta semana.	95
<i>Man.</i>	En darme la mano ya reconozco la ventaja. ¿Sabéis que a ser mi marido venís con las circunstancias de que yo el mando, y el palo he de tener en mi casa?	100
<i>Cosm.</i>	¿Y daráme cuanto pida?	105
<i>Man.</i>	¡Aquesto será sin falta!	
<i>Cosm.</i>	Pues llamenme desde luego todos Doña Juana Rana ¹³⁷ ,	
<i>Man.</i>	Ola, mudadle vestidos.	
<i>Sim.</i>	Compañeros, plaza, plaza.	110
<i>(Visten de Dama a Cosme, y Manuela queda de villano)</i>		
<i>Cosm.</i>	Prende el justillo ¹³⁸ de suerte que descubra la garganta: yo soy dama jabalí, pues de telas me hacen plaza.	
<i>Man.</i>	¡Qué hermosura, qué prodigio!	115
<i>Gal. I.</i>	Corazón, tocad al arma.	
<i>Cosm.</i>	Una alforza al guardapies tomaréis de media vara, porque sin azar descubra unas medias naranjadas.	120
<i>Gal. 2.</i>	¡O cómo rabian sus ojos!	
<i>Gal. 3.</i>	¡Cómo el aire a todos mata!	
<i>Man.</i>	¡O que cehuelo ¹³⁹ tan bello!	

¹³⁷ Se presenta aquí uno de los recursos cómicos utilizados como ya se ha dicho en el texto para suscitar el mayor regocijo del público y que, en el caso específico de Cosme Pérez, confirmó, una vez más, las sospechas de homosexualidad del mismo actor. De todas formas, queda todavía oscuro ese aspecto de la personalidad de nuestro protagonista.

¹³⁸ *Justillo*: Prenda de vestir interior, sin mangas, que ciñe el cuerpo sin bajar de la cintura. (M.M.)

	desdén es a la batalla.	
<i>Cosm.</i>	Mandad, señor Don Inés, que un relojillo me traigan.	125
<i>Man.</i>	¿Relojillo para él? muellos.	
<i>Cosm.</i>	Ay vicio, ¿cómo ser dama? Ponme, niña, muchos lazos, desde el cabello a la planta, que quiero sembrar favores, pues los galanes del Asia, con muchas colonias ¹⁴⁰ dejan sus finezas conlazadas. La calderilla de lumbre ¹⁴¹ .	130 135
<i>Sim.</i>	Dos Princesas soberanas de Trapisonda ¹⁴² , señora, quieren verte.	
<i>Cosm.</i>	¡Bien llegadas!	
<i>Man.</i>	A la puerta a recibirlas has de salir.	
<i>Cosm.</i>	Y a la entrada, decidme, las Excelencias ultramarinas, si pasan sin testimonio.	140
<i>Sim.</i>	Llegad.	

¹³⁹ La deformación conciente del lenguaje habitual es, como sabemos, uno de los métodos más frecuentes de la obra de teatro breve. Cejuelo<cejo. Probablemente deformación de ¿cejo? El sentido es seguramente irónico.

¹⁴⁰ *Colonia*: 1. Cierta género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho. Suélense hacer lisas o labradas y de un solo color o de varios. Pudo llamarse así por haber vendido las primeras cintas de esta ciudad de Colonia. 2. *Colonias*: Turcas de todos los géneros de seda y matices de colores a diez reales la onza. Día de fiesta. Part. I cap. I. En estando con tosa esta fuerza metido en cinturas, desenlaza la *colonia*, que aprisionaba el cabello, toma el peine de desenredar, y derrama en ondas por los hombros la guedeja. (D.A.).

¹⁴¹ *La calderilla de lumbre*: S.F. Dim. de caldera. La caldera que sirve para sacar agua de las tinajas y otros usos manuales. Y, por semejanza, se lama así la que se hace de plata, cobre &c. y se mete en una certica para traer lumbre con que calentarse las manos las señoras. Y en las que se hacen de plata con una asa grande se suele meter un barro para tener la lumbre. (D.A.)

¹⁴² *Trapisonda*: Imperio de *Trepisonda*, que aparece en los libros de Caballerías.V.M.; La voz Trepisonda corresponde a f. fam. Bulla o riña con voces o acciones. Breve TRAPISONDA ha habido. 2. Embrollo, enredo. 3. *fig.* des. Agitación del mar formada por olas pequeñas que cruzan en diverso sentido y cuyo ruido se oye a bastante distancia. en: (D.A.; D.R.A.; D.E.C.; ESP.)

(Salen dos Damas)

<i>Dam. 1.</i>	¿Mi señora Doña Rana?	
<i>Dam. 2.</i>	Besoos las manos, amigas.	145
<i>Cosm.</i>	Voy, por no ser porfiada.	
<i>Man.</i>	Almohadas de bocací ¹⁴³ y excelencias puedes darlas.	
<i>Dam. 1.</i>	Ya sabéis que nos tenéis muy vuestras.	
<i>Cosm.</i>	De vos me tratan; ¡qué donosa desvergüenza! esposo, ¿por esta infamia he de pasar?	150
<i>Man.</i>	Calla necia; que es agasajo ¹⁴⁴ , y tratarlas puedes con el mismo estilo.	155
<i>Cosm.</i>	Vos Duquesas, vos, Infantas, vos Princesas, vos Marquesas, vos Señoras, vos almohadas.	
<i>Dam. 1.</i>	¡Qué bello color de rostro!	
<i>Dam. 2.</i>	.¡Qué manos!	
<i>Cosm.</i>	Soy muy bizarra ¹⁴⁵ .	160
<i>Gal. 1.</i>	Amor, el arco suspende.	
<i>Dam. 1.</i>	¿Con qué os laváis?	
<i>Cosm.</i>	Con naranjas.	
<i>Dam. 2.</i>	¿Qué echáis en el agua?	
<i>Cosm.</i>	Vino. Don Inés, mandad que traigan luego, para sus celencias ¹⁴⁶ , chocolate de agua saca.	165

¹⁴³ *Bocací*: (ár. *bogazi*) *m.* Tela de hilo gruesa y de color. (V.M.).

¹⁴⁴ *Agasajo*: S.m. El acto de acariciar y tratar con benevolencia y amor a otro. (D.A.).

¹⁴⁵ La frase habrá sido seguramente acompañada por una gestualidad grotesca, cargada de significados ambiguos. Ver a este propósito la nota 95.

¹⁴⁶ *Celencias* está por excelencias". Es la transformación voluntaria del lenguaje, tan frecuente en los entremeses.

Gal. 2. Nosotros le serviremos.
 Gal. 3. Suspende, ciego, tu aljaba¹⁴⁷.
 Man. Ya viene.
 Cosm. Decid, que canten
 mientras le toman.

(*Sirven el chocolate*)

Man. Ya cantan. 170

Mús. Parece el chocolate
 mucho a los celos,
 pues al que más le sabe,
 sabe, que quita el sueño.
 (*En ecos*)

Dam. I. Famosas vainillas tiene. 175

Cosm. El chocolate de Holanda,
 y mis doncellas hacemos
 muy famosa ropa blanca.

Dam. 2. A celebrar vuestra boda
 nos venimos a hacer rajas¹⁴⁸. 180

Dam. I. Señoras, vaya de baile;
 Don Inés, y Doña Rana
 empiecen un zarambeque.

Man. Vamos esposa del alma.

Cosm. En las espaldas el son 185
 hacer, pues están templadas.

(*Canta*)

En boda de tablas,
 a la gana piede,
 un marido dama
 come cuando quiere: 190
 ay, que te que reteque,
 siempre alegran los zarambeque

¹⁴⁷ *Aljaba*: (Del ár. *al-yá-ba* el carcej)f. Caja portátil para flechas, ancha y abierta por arriba, estrecha por abajo y pendiente de una cuerda o correa con que se colgaba del hombro izquierdo a la cadera derecha. (D.R.A.)

¹⁴⁸ *Rajas*: (*Hacer rajas una cosa*) fr. fig. dividirla, repartiéndola entre varios interesados o para diversos usos. (D.R.A.) *En este caso venimos a compartir vuestra felicidad. (¿?)* La cursiva es mía.

FIN

Hallárase en Salamanca en la Imprenta de la Santa Cruz. Calle de la Rúa

ENTEMES CURIOSO

DEL RETRATO

DE JUAN RANA

Personas que hablan en él

Juan Rana

Tres hombres

Un Pintor

Casilda

Un Niño

Salen Casilda y dos hombres.

Homb. I. **Casilda**, ¿por qué son estos extremos?

Homb. II. Acaba, dilo, ¿ya no lo sabremos?

Homb. I. ¡Refiérenos, por Dios, qué ha sucedido!

Casild. Simplicidades son de mi marido:
Ha dado, sin que nadie le reporte, 5
en que ha de irse a la Corte,
y dice que él es hombre muy sabido¹⁴⁹,
y cada día está más entendido
y que quiere su ingenio aprovecharlo,
donde pueda Lucillo y ostentallo, 10
y con esta locura y disparate,
ya de partida está. Con que el remate¹⁵⁰
llegó a su juicio, y yo lo siento,
que es mi marido, aunque es tan gran jumento;
que si a la Corte va, como es tan simple, 15
y por Juan Rana le conocen todos¹⁵¹,
temo, que sin valelle otros despachos
ha de acabar a manos de muchachos.

Homb. I. ¿Pues, aquesto te aflige y da cuidado?
 Calla y veráslo todo remediado: 20
 ¿hay más que divertille ahora en casa
 con algo, mientras eso se la pasa?
 Que, una vez ofuscado y divertido,
 dejará cuanto tiene aprendido
 y ya mi genio ahora se previene 25
 de algunos disparates. Pero él viene,

¹⁴⁹ Sabido está por instruido. Aquí se utiliza claramente en sentido irónico.

¹⁵⁰ *Remate*: El fin o el cabo la extremidad o la conclusión de alguna cosa. Pudo decirse de la voz latina *Meta* que significa fin o término antepuesta a la partícula *Re*. Lat. *Extremus. Finis. Exitus*. Hist. Esp. lib. 3. cap. 14. Podíase comparar con los capitanes más excelentes si los *remates* fueran conformes a los principios. CALD. Com. „*El escondido y la tapada*“ Jorn. 2.

*Y por remate de todo
porque aun solo este remedio
de llamar abaxo falte
todos se van fuera...*

Bbbb 2. (D.A.).

De los varios significados que la palabra tiene, ese me parece el más apropiado al texto que estamos tratando.

¹⁵¹ Los versos 15 y 16 no presentan rima.

quedaos a entretenele, camarada,
mientras vuelvo a empatalle¹⁵² la jornada

(Vase.)

Dentro el Gracioso.

Grac. ¿Ah mujer?

Cas. ¿No ha de haber quién le reporte?

Grac. ¡Ea! ¿Qué me mandáis para la Corte? 30

(Sale.)

Cas. Que en fin no hay; ¡deteneros!

Grac. Es cansaros¹⁵³

Cas. ¡Qué así una bobería os traiga inquieto!

Grac. Señora, yo me siento muy discreto
y no es bien una aldea me merezca,
y entre cuatro Patanes¹⁵⁴ me enmochezca¹⁵⁵. 35

Cas. ¿Y en qué vais?

Grac. ¿En qué voy? A pie y andando.

Cas. Pues, ya que con mis ruegos no os ablando,
no os vais hasta mañana

¹⁵² *Empatar*. (Del ant. y dialectal „pata“, empate, de „hacer pata“, hacer la paz, donde „pata“ es der. del lat. „pacta“, plur. de „páctum“; v. „PAG“.). (M.M.) En el (D.A.) se encuentra: Se toma también por suspender y embarazar el curso de una resolución: lo que frecuentemente se usa en la expedición que se suspende de algunas pruebas de familiatura, colegio, hábito, &c. Lat. *Detinere* CANC. Obr. Poet. f. 118.

*Bueno fuera que empatalle
un hábito a Dios quisieran.* (M.M.).

¹⁵³ El verso no presenta rima. En un primer momento se había supuesto la falta de un verso. Puesto que las palabras pronunciadas por el gracioso forman con las de Casilda un endecasílabo perfecto, según el esquema utilizado por el autor, y que parecen también no romper el sentido lógico del contexto, hemos supuesto un único verso.

¹⁵⁴ *Patán*: (de *pata*) m. Aldeano rústico; hombre tosco y grosero. (V.M.).

¹⁵⁵ *Enmohecer/se*: Cubrir[se] una cosa de moho (*hongos que forman una fungosidad algodonosa sobre cuerpos orgánicos en descomposición, por ejemplo sobre el pan o el queso; o capa de óxido que se forma sobre los metales por la acción de la humedad como la herrumbre o el cardenillo. *Pereza o resistencia a recomenzar el trabajo, después de un período de inactividad u ocios. *Oxidarse. *Inutilizarse una cosa inmaterial por estar mucho tiempo sin ser usada. (M.M.). *Deformación propia del lenguaje del gracioso.* (la cursiva es mía).

Grac. ¡Ay tal salvaje!
 ¿Queréis qué se detenga el carruaje?
Cas. Pues, ¿así pretendéis ahora partiros, 40
 sin decir dónde tengo que escribiros?
Grac. Si queréis escribirme,
 buena ocasión tenéis antes de irme,
 que allá, en Madrid, con diligencia harta,
 yo en mano propia me daré la carta. 45
Cas. ¡Eso es cansaros!
Grac. No será cansarme,
 que yo, al punto que llegue he de buscarme.
Homb. II. Venid acá, ¡tonto, tonto, tontonazo!
 ¿Qué hombre al mundo sale de su casa¹⁵⁶
 sin llevar, por si acaso le conviene, 50
 fe de la edad, que por entonces tiene?
 ¿Sabéis qué edad tenéis?
Grac. No puede errarse.
Hombr. II. ¿Y por dónde, decid, ha de ajustarse?
Grac. ¿Por dónde? Esa es la cuenta sin engaños:
 Yo el día que nací tendría séis años, 55
 y de allí a poco tiempo fue Verano,
 y salí yo de casa muy temprano
 y luego vino el Miercoles Corvillo¹⁵⁷,
 y algo después se me pudrió un membrillo,
 y el cura un día me quitó el sombrero, 60
 y de allí a no sé cuando fue febrero
 y se pasó aquel año y otro año,
 y después mucho tiempo y subió el paño
 y la puerca parió, gruñó el cochino
 y luego fui yo en casa del vecino; 65
 que según todo aquesto bien sumado,
 sin que sólo un minuto me haya errado,
 tengo hoy día entre propios y entre ajenos,
 diez años, veinte, o treinta, más o menos.

(Dentro)

¹⁵⁶ Los versos 48 y 49 no presentan rima.

¹⁵⁷ *Miercoles Corvillo*: Se llama vulgarmente el miércoles de Ceniza. Covarr. dice se dixo así porque en aquel día el hombre, compungido de sus pecados, se encorva, humilla y arepiente de ellos. Lat. *Feria quarta cinerum*. (D.A.). En el (M.M.): El que sigue al carnaval, primer día de la cuaresma. En él el sacerdote pone la ceniza en la frente de los fieles que van a „tomarla „ a la iglesia por *devoción.

<i>Homb. III.</i>	¿Hase ido el señor Juan Rana a Madrid?	70
<i>Homb. II.</i>	No se ha ido.	
<i>Hombr. III.</i>	¡Cómo me he holgado de hallarle!	
	(Sale.)	
<i>Grac.</i>	Pues, ¿Qué queréis?	
<i>Homb. III.</i>	Lo que vengo a suplicaros es que pues vais a Madrid, me hagáis gusto de, en llegando, buscar a un amigo mío que haced cuenta que es mi hermano en lo mucho que le quiero, y darle dos mil abrazos de mi parte; que yo sé que os está bien el hallarlo, porque os llevará a almorzar y os hará dos mil regalos.	75 80
<i>Grac.</i>	¡Si, haré! ¿Mas, cómo se llama?	
<i>Homb. III.</i>	Si verdad tengo de hablaros no lo sé, pero os diré sus señas y su tamaño, con que es fuerza el conocerle; porque él, si lo halláis sentado, os vendrá a dar por aquí, y en pie os lleva más de un palmo.	85 90
<i>Grac.</i>	¿Y, a dónde me llegará, si acaso le encuentro echado?	
<i>Hombr. III.</i>	¡Por encima de los tobillos ¹⁵⁸ !	
<i>Grac.</i>	Con eso no puedo errarlo.	95
<i>Hombr. III.</i>	¡No me echéis por Dios en falta!	
<i>Grac.</i>	digo que, al punto en llegando, le iré a abrazar y besar, y seré su convidado.	
<i>Homb. III.</i>	Pues, aguardad, llevaréisle un poquito de recado y no salgáis del lugar hasta que vuelva a buscaros.	100

¹⁵⁸ A propósito de la gestualidad y de su importancia, ver la nota 95. Los vv. 89-94 facilitan nuestra imaginación en tal sentido.

(Vase.)

Grac. Volved presto, mientras yo
doy un pienso¹⁵⁹ a los zapatos. 105

(Dentro)

Homb. I. ¿Hase ido el alcalde?

Cas. No,
que está aguardando un despacho.

(Sale hombre I)

Homb. I. Señor Juan Rana, yo vengo
con gran sentimiento a hablaros,
y es el caso que el lugar ha sabido 110
que habéis dado en iros, y lleva mal,
que después de tantos años
de ser su alcalde, queráis
tan, sin ocasión dejarlo.
No es cosa aquesta que corre, 115
en un hombre tan honrado
como vos: ¡Jesús, Jesús,
Jesús, yo estoy asombrado!

Grac. ¡Jesús, Jesús, con la prisa
que está haciendo garavatos! 120

Homb. I. Siente el lugar esta ausencia,
y su desconsuelo tanto;
que todos lloran por vos,
los mozos y los ancianos
y yo, que soy vuestro amigo, 125
lloro también.

Grac. No me espanto,
que yo también me enternezco
de mirar que así me aparto.

Homb. I. Pues, mirad sólo una cosa,
ya que estáis determinado, 130
os suplica el pueblo, y es,
que consintáis retrataros

¹⁵⁹ Pienso: La expresión evidentemente metafórica. Desde el momento que tengo que andar mucho, será mejor „alimentar“ dando su pienso a los zapatos, para que ellos puedan cumplir con su deber, así como las bestias en los pastos de los campos.

que con un retrato vuestro
 quedará muy consolado.
 No tenéis que replicar, 135
 esto ha de ser, aquí os traigo
 para que os retrate ahora
 un pintor. No hay sino manos
 a la obra, y disponerse
 que os pondrá pintiparado¹⁶⁰. 140

Cas. ¡Qué entre el pintor, luego al punto!

Homb. II. ¡Qué entre, que ya le aguardamos!

Grac. ¡La prisa que hay en pintarme!

(Sale el pintor)

Pintor. Guarde Dios a usted mil años,
 aquí está para serviros 145
 todo lo que es necesario;
 Conviene a saber, pinceles,
 lienzo, colores y marco.

Homb. I. Poneos como habéis de estar.

Grac. ¿Y es cosa de gran trabajo 150
 aquesto del retratarse?

Homb. I. Este papel en la mano
 tomad y así al descuidillo
 tened levantando el brazo
 y el otro aquí a la cintura, 155
 con mucha gracia arqueado.
 ¡Ahora estáis famoso!

Grac. Postura de zampapalo¹⁶¹.

¹⁶⁰ *Pintiparado*: adj. Parecido, semejante a otro que en nada difiere de él. Es voz festiva. Lat. *Simillimus. Aptissimus*. QUEV. Cuent. „Tenía dos hojas que como digo eran pintiparadas y no le quitaban pizca al padre. CANC. Obr. Poet. f. 68. (D.A.).

¹⁶¹ *Zampapalos*: com. fam. Zampatortas. Persona que come con exceso y brutalidad; persona falta de capacidad y de buena crianza. (V.M.). En el (D.A.): Se dice también del que en su fisionomía trajo palabras y acciones, da señas de su incapacidad, torpeza y falta de crianza. *Zampapalo* es voz inventada para motejar a alguno de necio, bobo o ignorante. Jacint. Pol. pl. 160.

*Poeta zampapalo,
 cabecbarlas querías
 con esas niñerías?*

<i>Homb. I.</i>	Teneos y estad con juicio y en la forma que yo os planto os estad sin menear ni rostro, ni pie, ni mano; poned el rostro derecho entre alegre y mesurado.	160
<i>Grac.</i>	¿Decís de aquesta manera?	165
<i>Homb. I.</i>	¡Bien estáis!	
<i>Pint.</i>	Ya, yo voy dando buen medio al caso, con una cosa podéis consolaros.	
<i>Grac.</i>	¿Y es?	
<i>Pint.</i>	¡Qué os retrata el primer hombre del mundo, y más raro!	170
<i>Grac.</i>	Oís, ¿Y podré rascarme la nariz?	
<i>Pint.</i>	Por ningún caso.	
<i>Grac.</i>	¿Pues, qué me han dado, viruelas?	
<i>Pint.</i>	Poco falta. ¡Sosegaos, que hasta acabar no hay remedio! No hay sino sufrir callando.	175
<i>Grac.</i>	Y pregunto ¿Para esto no vale el fuero de hidalgo?	
<i>Homb. I.</i>	¡Nada os escusa!	
<i>Grac.</i>	¿Ni el dote de mi mujer?	
<i>Pint.</i>	Ya yo ando en los pies.	180
<i>Grac.</i>	¡Así andan todos!	
<i>Pint.</i>	Ahora os retrato un callo.	
<i>Grac.</i>	¡Pintad quedo, que me duele!	
<i>Pint.</i>	Laus Deo, ya yo he acabado. ¡Mirad que cosa tan propia!	185

Sacan un niño vestido de sayo

Todos. Saquémosle ahora en brazos,

	y pongámoselo enfrente.	
<i>Homb. II.</i>	¡Valgame Dios, es un pasmo!	
<i>Homb. I.</i>	No os quitéis de como estáis para ver este milagro.	190
<i>Grac.</i>	¿No parece que los dos el zarambeque ¹⁶² bailamos? ¡Teque, ¹⁶³ lindo zarambeque! muy gracioso es el retrato.	
<i>Homb. I.</i>	Idos ahora.	
<i>Niño.</i>	¿Qué es irse, y dejar desamparado a un retratito tan niño y tan tierno? ¿Sos cristiano? ¡No chero, no chero! Digo que so chiquito y muchacho solo sin padre ni madre.	195 200
<i>Grac.</i>	Bien pudo el pintor borracho no pintaros huerfanito.	
<i>Niño.</i>	Yo lloro.	
<i>Grac.</i>	Yo os acompaño.	
<i>Homb. I.</i>	¿Parece qué le queréis?	205
<i>Grac.</i>	¡Tal trabajo me ha costado!	
<i>Niño.</i>	Pero, si os vais sin respeto, yo ofendido y enojado con las muelas, con los dientes, con los codos, con las manos, con las piernas, con los pies, con el hígado y el bazo menuzos ¹⁶⁴ así he de haceros, porque voléis en pedazos.	210
<i>Homb. I.</i>	¡No se irá, no os enojéis!	215
<i>Grac.</i>	¡A mí me lleven los diablos, si me fuere hasta que vos	

¹⁶² *Zarambeque*: (de *zambra I.*) Tañido y danza alegre y bulliciosa, frecuente entre los negros. (V.M.).

¹⁶³ La palabra como objeto escénico sonoro permite a lo escrito dejar de ser simplemente escrito y adquirir una función autónoma. En el texto la palabra [*Teque*] aparece dos veces. Sobra según la medida del verso.

¹⁶⁴ *Menuzos*: Pedazos menudos. (V.M.).

	lo firméis de vuestra mano!	
<i>Todos.</i>	¡Dais la palabra?	
<i>Grac.</i>	Sí, doy.	
	Mas, ya que yo me he quedado por vos, decid vuestro nombre.	220
<i>Niño.</i>	Yo se lo diré cantando: Juan Ranilla me llamo, ¡tenedme, que me caigo! !Aqueste es mi nombre, no hay que dudarlo!	225
	Yo de vuestras gracias soy el inmediato y, aunque llegue a verme con tanto mostacho, Juan Ranilla me llamo, ¡tenedme, que me caigo!	230
<i>Grac.</i>	Ande, ande, digo, ande, que es muy lindo. ¡Viva un siglo entero el rey a quien quiero, que muy presto espero, decirle al chiquillo; ande, ande digo ande, que es muy lindo.	235 240

Fin.

En Valencia: Por Augustín Laborda

ENTREMES

DE LAS BURLAS DEL

DOCTOR A JUAN RANA EN

Las fiestas del retiro. Año

de 1655

De Don Pedro Rosete

Con licencia, en Madrid por Andrés García de la Iglesia, Año de 1659.

*Véndese en casa de Juan de San Vicente, frontero de las
Gradas de S. Felipe.*

PERSONAS

Juan Rana

Casilda

Doctor

Un Hombre

Una música

Un Sacristán

Un Moro

Un Esportillero

Salen Casilda y el doctor

Cas. **Mi doctor, la merienda va volada.**

Doct. ¿Por qué, Casilda amada?

Cas.	Porque este tontazo de Juan Rana se ha estado en casa toda la mañana, y la merienda ha oído	5
	con que hacer que se vaya, no he podido. Es mi marido y no puedo mandarle, con que será fueroso combidarle, y en cuanto aquí tenemos de presente, no tiene él solo para untar un diente.	10

Doct. Pues, ¿no puedes fingir algún engaño con que echarle de casa?

Cas. Ese es el daño,
que en oliendo merienda el majadero¹⁶⁵,
no saldrá ni aun a cobrar dinero:
Mas él viene.

Doct. Pues, yo haré diligencia 15
que hemos de merendar en su presencia,
sin que él coma bocado.

Cas. ¿De qué modo?

Doct. A Dios, que voy a disponerlo todo,
y he de meter en casa la merienda,
y por delante de él, sin que lo entienda. 20

(*Vanse*)

(Sale Juan Rana.)

Juan. Doy gracias, Casildilla,
Jesús, todo hoy aquí huele a pastilla.

Cas. ¿qué es lo que dices tonto ? ¡que aquí no hay nada!

¹⁶⁵ *Majadero*: El que maja o machaca. Es voz ya de poco uso. Se dice hoy por injuria al hombre necio, pesado y porfiado: tomada la metáfora del que machaca. Lat. *Stultus molestus*. (D.A.)

Juan. Cierta que pienso, que es pastilla asada.
 Cas. Pues, ¿ cuándo en nuestra casa hubo pastilla? 25
 Juan. Y tira algo el amizcle a algarobilla.
 Cas.. Andad, que sois un hombre mal mirado,
 todo el día os estáis aquí encerrado
 id a ver la mujer de mi Compadre,
 que está de parto.
 Juan. ¿Pues, soy yo Comadre¹⁶⁶? 30

(Sale un hombre.)

Homb. Juan Rana¹⁶⁷,
 Juan. ¿A qué venís con tanta priesa?
 homb. Jesús, amigo, ¿qué color es esa?
 Juan. ¿Qué color, la del paño pardo¹⁶⁸ oscuro?
 Homb. Que estáis muy malo en ella conjeturo.
 Juan. *¿Por cual color?
 Homb. La de la cara digo, 35
 que está muy mala, y con melancolía.
 Juan. Os engañáis, que esa color no es mía.
 Homb. ¿Pues, de quién ha de ser? ay tal menguado¹⁶⁹.
 Juan. Casilda por favor me la habrá dado.
 Homb. ¿En la cara queréis tener favores? 40
 Juan. Si señor, que ya saco sus colores.

¹⁶⁶ Se vuelve a jugar aquí con la ambigüedad del personaje.

¹⁶⁷ En el texto aparece después de Juan Rana el nombre propio de persona [Lorenzo]. Seguramente se ha añadido; sobra incluso desde el punto de vista métrico.

¹⁶⁸ *Pardo*: Extraído del lat. PARDUS, g. Πάρδος, „leopardo“ o del g. Πάρδαλος, probablemente del gorrión, por el color oscuro de ambos animales, no se puede asegurar de cual de los dos procede el adjetivo castellano, pero ya en griego tenían ambos nombres raíz común, precisamente por el color parecido en los dos casos. (D.E.C.). (Sacado del l. *pardus*; gr. *pardos*, leopardo, tomado como adj.) *adj.* - *m.* Color de la tierra o de la piel del oso común, intermedio entre blanco y negro con tinte rojo amarillento, y más oscuro que el gris. Oscuro. (V.M.)

¹⁶⁹ *Menguado*: *Desgraciado. 2. (adj. y n. calif., usado t. como insulto; se aplica a las personas, a sus acciones y a su carácter. Falto de carácter o de valor moral. Tacaño. (M.M.). Cobarde, pusilánime, miserable, mezquino. (V.M.)

Homb. Juan Rana, amigo, que os estáis muriendo a llamar al Doctor me voy corriendo.

(Vase.)

Juan. Andad con Dios, ay más gentil despacho:
¿Casilda, habéis oído a este borracho? 45

Cas. ¡Ay mi marido! ¡Ay Dios, que se me muere,
de la color (ay triste) se le infiere!
¡Jesús, y que color, y que mal gesto!

Juan. ¿Yo color? En mi vida me la he puesto.

Cas. ¡Ay marido del alma! ¿qué te han dado? 50

Juan. ¿A mí? tres cuartillos, que me he echado.

Cas. Hasta los labios tienes amarillos.

Juan. Pues esa es la color de los cuartillos.

Cas. De un sudor pegajoso estás bañado.

Juan. Debió de estar el vino remostado. 55

(Sale el Doctor)

Doct. ¿A dónde está Juan Rana?

Cas. ¡Ay de mi duelo,
que se muere, señor!

Doct. ¡Válgame el Cielo!
¿es posible qué un hombre tan prudente,
cuyo juicio es asombro de la gente,
*se deja así morir cómo una bestia? 60

Juan. ¿Yo me dejo morir?

Doct. ¿No es cosa clara?
¡la hipocondría se le ve en la cara!

Juan. Yo no suelo lavarme cada día
y de aquesto será la porquería.

Doct. No es eso, que está el mal en los pulmones. 65

Juan. Yo siempre he sido amigo de jamones¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Este juego de palabras típico de los entremeses, -pulmones, jamones- es uno de los principales recursos técnicos utilizados en este tipo de teatro.

Doct. Pues, ¿ no ve qué es dañoso ese tocino?

Juan. A quien más daño se hace, es al cochino.

Doct. Señora, él morirá, Dios la consuele.

Juan. Pues, ¿ no me dirá usted lo qué me duele? 70

Doct. El estomago tiene palpitando.

Juan. Es la verdad, que de hambre estoy rabiando:
ahora digo que mi mal es cierto.

Doct. Mañana a estas horas ya habrá muerto,
y aún no es posible que este tiempo dure. 75

Juan. Señor Doctor, por Dios que usted me cure.

Doct. Informadme del mal, y entrará el Arte.

Juan. Señor, yo de unos días a esta parte,
(si va a decir verdad) me siento malo:
yo me acuesto temprano, y me regalo, 80
como mucho, como ando mal dispuesto,
y despierto de el lado que me acuesto,
almuerzo unos torreznos¹⁷¹, pero buenos,
con una azumbre¹⁷², poco más o menos:
a medio día comeré un enjambre¹⁷³, 85
y en llegando la tarde muero de hambre,
y en cenando muy bien me estoy durmiendo,
con que es sin duda, que me estoy muriendo.

Cas. ¿Qué le parece a usted de estas señales?

Doct. Que he de decir, que todas son mortales .90

Juan. ¿Y qué mal es aqueste?

Doct. Éste es manía.

Juan. ¡Jesús, muy gran mal es la Estefanía¹⁷⁴!

¹⁷¹ *Torrezno*: (De *torrar*). Pedazos de tocino frito. (V.M.)

¹⁷² *Azumbre*: Cierta medida de las cosas líquidas como agua, vino, vinagre o leche, que es la octava parte de una arroba y promiscuamente se llama azumbre la medida y lo que se contiene en ella: y así se dice comunemente que Fulano se bebió una azumbre de vino, esto es la cantidad de vino que se contiene en la medida dicha azumbre. Es voz árabe, que viene de Zumbri, que significa esto mismo y añadida la partícula A se *dijo azumbre*. (D.A.)

¹⁷³ *Enjambre*: (Del lat. „examen“, contracción de „exagmen“, a su vez contracción de „ágimen“, de „ágere“; 1. Conjunto de *abejas con su reina; particularmente cuando marchan juntas para formar una colonia nueva. 2. fig. *Muchedumbre de otras personas, que van o se mueven de manera semejante a como lo hace un enjambre. (M.M.)

Doct. Si lo creéis, que os moriréis, no ignoro. 115
 Juan. Pues aqueso sería ser yo el Moro.
 Cas. ¿De dónde ha de venir, cuándo esto pasa,
 un Moro con tocino a nuestra casa?
 Juan. Yo tengo grande mal, ya caigo en ello,
 yo me muero por ir a comer de ello¹⁷⁸. 120

*(Sale un Sacristán con unas empanadas, y
 pasa por delante de ellos)*

Sac. Las empanadas vienen vaheando,
 por comer de ellas vengo reventando
 (Vase.)
 Doct. ¿Ahora veis con señas declaradas?
 Juan. Un sacristán con unas empanadas.
 Cas. Jesús, señor, el hombre está a la muerte. 125
 Doct. ¿Ahora creéis qué vuestro mal es fuerte?
 Juan. Déjenme entrar detrás de ellas, pues las veo.
 Doct. ¡Hombre que os moriréis!
 Juan. Ya yo lo creo;
 ¡ay señores! que este mal es muy esquivo,
 ni aún a la noche llegaré yo vivo, 130
 ya se me desencajan las quijadas¹⁷⁹.
 Doct. ¿No lo veis?
 Juan. Si señor, porque empanadas,
 y no comerlas, viéndolas delante,
 es cosa de morirme en un instante:
 *pues, señor, ¿cómo ahora no veo nada? 135

¹⁷⁷ Vuelve aquí el típico recurso técnico muy a menudo utilizado en los entremeses, la deformación, es decir, de las palabras, cuyo intento es, sin duda, suscitar la risa en el espectador.

¹⁷⁸ La utilización de elemento culinario, su exasperación, es otro de los expedientes utilizados en los entremeses para suscitar hilaridad en el auditorio, permitiendo a los autores crear situaciones entretenidas y divertidas. Por lo tanto el inveterado interés por la comida, constituye otra característica fundamental del bobo y del gracioso.

¹⁷⁹ *Quijada*: (Del lat. **capsata*, de capsas, caja). fig. Zool. Cada una de las mandíbulas de los vertebrados que tienen dientes. (D.R.A.)

Doct. Es que a los ojos aún no ha subido el flato,
y esto subiendo va de rato en rato:
dadme el pulso, y veré cuando hay deseo.

Juan. ¿Si sois vos? Que me avise cuando veo.

(Sale un *Esportillero*¹⁸⁰ con una cesta y una bota de vino
y pasa por delante.)

Espor. Aquí hay ensalada, pan y vino, 140
ya no poso, si fuera mais camino.

(Vase)

Doct. ¿Qué véis ahora?, el pulso manifiesta.

Juan. Un gallego, una bota y una cesta.

Doct. ¿Y lo veis bien?

Juan. Tan claro llevo a verlo,
que si me dejan, entraré a beberlo. 145

Doct. Pues, si hacéis eso, quedaréis más malo.

Juan. ¡Ay Dios! Que esa es la pena del Tántalo¹⁸¹:
Señor Doctor, por Dios que si lo sabe,
diga, si hay cura para mal tan grave.

Doct. Con cuarenta sangrías dilatadas¹⁸² 150
y ochocientas ventosas muy fajadas
sanará.

Juan. Pues es martirizarme,
¿es cura del Japón, la qué ha de darme?

Doct. Pues, para cura de mayor violencia
ha menester muchísima paciencia. 155

¹⁸⁰ *Esportillero*: (*De esportilla*) m. En Madrid y otras partes, mozo que estaba ordinariamente en las plazas y otros parajes públicos para llevar en su espuerta lo que se le mandaba. 2. Operario que acarrea con la espuerta los materiales. (D.R.A.)

¹⁸¹ *Tántalo*: 1. (*Mitología). Personaje de la mitología griega. Rey de Lidia que hizo servir como comida a los dioses en una visita que recibió de ellos a su propio hijo. Como castigo, Zeus le precipitó en el Tártaro condenado a sufrir sed y hambre horribles teniendo el agua a la altura de su barbilla y las ramas cargadas de fruta al alcance de su brazo; pero ambas cosas se retiraban si intentaba alcanzarlas.

¹⁸² "Dilatas" en el texto.

porque no he de tenerme en viendo mesa.

Doct. Sentaos Casilda, y canten lo primero.

Juan. Ay, Señores, que comen, yo me muero
pues, si viendo comer, aquí he de estar me,
antes que el mal, la cura ha de matarme. 190

Mus. Enfermo estaba Juan Rana,
y es remedio de su hambre
que en viendo comer no coma,
quien tal hace que tal pague.

Doct. ¡Qué bravo está el tocino! 195

Cas. Brindis, Doctor.

Doct. Para eso se hizo el vino.

Juan. Señores, que reviento de sofrillo.

Cas. Cierto que es como un ambar el vinillo.

(Llégase Juan Rana a la mesa arrastrando.)

Juan. Pues, juro a Dios, que he de comer yo y todo.

Cas. Hombre, que te de huellas de ese modo. 200

Juan. No importa, muera Marto, y muera hartó.

Cas. ¿No ves que es sombra?

Juan. ¡De la sombra parto!

Cas. Que te mata el creer, que eso es fiambre¹⁸⁵.

Juan. Mas vale morir de esto, que de hambre.
Callad, que me embaraza lo que hablo. 205

Doct. ¡Qué es imaginación hombre del diablo!

Juan. ¿Pues, cómo habla el Doctor si ya se ha ido?

Cas. Lo imagináis también por el oído.

Juan. Pues, yo tengo de ver con sus regalos,
si es imaginación darle de palos. 210

¹⁸⁵ *Fiambre*: (De un sup. „fiambre“, deriv. o de „frío“ adj. y n.). 1. Se aplica a la *comida de carne preparada en forma que se guarda indefinidamente y se puede comer fría; como el jamón o los embutidos, o ciertos guisos hechos con este objeto: „tenere fiambre; un surtido de fiambres“. (M.M.)

(Dale de palos.)

Doct. ¿Qué hacéis tonto? ¡ay cielos que me mata!
Juan. Calla hombre, que es antojo y patarata¹⁸⁶.
Doct. Tente Juan Rana, tente por San Pablo.
Juan. ¡Qué es imaginación hombre del diablo!
Cas. *¿Marido qué hcéis?
Juan. Darte a ti otro poco. 215
Cas. ¡Ay que me mata, aquí de las vecinas!
Juan. Mujer de Dios, ¿ no ves que lo imaginas?

(Salen hombres y mujeres.)

Todos. ¿Qué es aquesto?
Juan. Saber más que Galeno¹⁸⁷,
 con estos palos he quedado bueno.
Cas. ¡Ay que soy muerta!
Doct. Yo descoyuntado. 220
Juan. Oigan, si quieren ver lo que ha pasado.

(Canta)

 Pensó el buen Doctor
 merendar a solas,
 pero el buen Juan Rana
 le entendió la troba, 225
 y a golpes y a palos,
 comiendo sus regalos,
 me supe yo curar,
 ¿quién ha de osar
 curar a Juan Rana? 230
 ¿quién ha de osar
 comer sin convidar?
 Viva nuestra Reina

¹⁸⁶ A propósito de la inversión de la lógica de la burla, ver la nota 87 del *Entremés de la Zarzuela*.

¹⁸⁷ ¿131-201? Médico gr.

con su esposo amado,	
las bellas Infantas,	235
que en su Sol son rayos,	
Mininas y damas	
del cielo ardientes llamas,	
que alumbran sin cesar.	
Quien ha de osar	240
mirar a la luz tan bella,	
quien ha de osar,	
mirar y no cegar	

Fin

Apendice Biográfico

Sacado de *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Ed. de N. D. Shergold y J. E. Varey, Tamesis Books, London, 1985.

La familia de Cosme Pérez

He considerado oportuno transcribir en este apéndice todas las noticias que sobre el famoso Cosme Pérez alias Juan Rana se leen en la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, sacado del manuscrito de procedencia desconocida compuesto por dos gruesos tomos encuadrados en pergamino, de los cuales uno está dedicado a actores, el otro a actrices. Las signatures son las siguientes: [1217 y 12918 (moderna), Ff 3 y Ff 4 (antigua)].

Cosme Pérez

Conozido por el nombre de *Juan Rana*. Fua casado con María de Acosta, cuia hija fue Francisca María Pérez. Fue muy zelebrado en la parte del gracioso, y aun excedió a todos los de su tiempo, y solo con salir a las tablas sin hablar probocaba a risa y al aplauso a los que le veían. Estubo retirado mucho tiempo por su edad y despues de algunos años mandaron los Reies que saliera en una fiesta del Retiro el año [dejado en blanco] y le sacaron en un carro¹⁸⁸. Fue hombre de exemplar vida y quando estaba

¹⁸⁸ Según Emililio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVII a mediados del siglo XVIII*, Madrid, N.B.A.E., p. clx, Cosme Pérez salió en un carro para el entremés *El triunfo de Juan Rana*, ejecutando durante la representación de *Fieras afemina amor*, obra que se dio para festejar los años de la Reina Madre el 22 de junio de 1668. Pero los años de la Reina Madre, Mariana de Austria, eran el 22 de diciembre, y *Fieras afemina amor*, proyectada para el 22 de diciembre de 1699, se aplayó hasta enero de 1670; véase Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, p. 324; y E. M. Wilson, „La edición príncipe de *Fieras afemina amor*, de don Pedro Calderón“, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, XXIV, 1955,

enojado con alguno no le llamaba por su nombre. Estabalo en una ocasion con Pedro de la Rosa, y para nombrarle repetia muchas vezes „aquel que guele“. Tenia unas casas en la calle de Cantarranas y un poeta escrivió un entremes en que lo referia, y dezia estan junto a una pasteleria, y Cosme le dijo que lo quitase porque le resultaria perjuizio, pues no conseguiria un socorro que al mismo tiempo pedia al Reu, juzgando que quien tenia casas estaba acomodado, y no nezesitaria de socorros.

Hallamos en el libro de la Cofradia que fue rezivido con su mujer y hija por Cofrade estando en la compañía de Thomas Fernandez.

En en primer cavildo que hallamos concurrió fue en el [de] 25 de junio 1634 y el ultimo fue el 2 de marzo 1670.

En el libro de la Hazienda de la Cofradia, folio 32 que en el año 1635 era Mayordomo. En el folio 57 en la visita del año 1636 pone el entierro de su muger.

Pareze tambien por el folio 19 que el año 1642 pasó a Valenzia a representar. Murio en Madrid segun consta por carta de difuntos año 1673. En el libro de sainetes de Luis Quiñones de Benavente se haze menzion de Cosme Perez en muchas partes¹⁸⁹.

María de Acosta

Fue casada con Cosme Perez, *Juan Rana*, cuia hija Francisca Maria Perez, como consta por el libro de los Cofrades y que fueron recibidos estando en la compañía de Thomas Fernandez, autor [de] comedias¹⁹⁰.

Francisca María Pérez

Huja de Cosme Perez, *Juan Rana*, y Maria de Acosta¹⁹¹.

María Pérez

Fue casada con Francisco de Arteaga, cuios hijos fueron Maria de Morales, Francisca de Arteaga, Maria de Arteaga, Cathalina de Arteaga, Andrea de Arteaga, Eugenia de Arteaga y Clemente de Arteaga.

327-348. La fecha dejada en blanco debe ser, pues, la de enero de 1670. Murió Cosme Pérez el 20 de abril de 1672.

¹⁸⁹ *ob. cit.*, p. 117, [I, 280]

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 408, [II, 189].

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 409, [II, 190].

En el libro de las Quentas de la Cofradia, folio 232, en la visita del año 1670, pone las honras de doña Maria Perez de la Rosa que murio en Madrid en henero de 1669 pero no me pareze que será la misma. La Maria Perez de quien ablamos fue recibida en la Cofradia justamente justamente [*sic*] con sus hixos y marido en 26 de abril 1631 estando en la compañía de Manuel Vallexo, y esto me hace creer mas, y el hallarse en este tiempo con tantos hixos que no puede ser la que murio en año 1669.

En el libro de los Cofrades allo recibida a Francisca Maria Perez, hixa de Cosme Perez y de Maria de Acosta, estando en la compañía de Thomas Fernandez, y no sé si era de la que ablamos¹⁹².

¹⁹² Ibídem, p. 337, [II, 48].

Bibliografía consultada

Abreviaturas:

BAE = "Biblioteca de Autores Españoles" (Rivadeneyra)

BRAE = Boletín de la Real Academia Española

CSIC = Consejo Superior de Investigaciones Científicas

HLE = Historia della Literatura Española

NBAE = "Nueva Biblioteca de Autores Españoles"

NRFH = Nueva Revista de Filología Hispánica

RABM = Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos

RFE = Revista de Filología Española

ANDRÉS C., *Luis Quiñones de Benavente: Entremeses*, Cátedra, Madrid, 1991.

ASENSIO E., *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, 1971, 2a ed.

AUBRUN C. V. *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid, 1968.

BARRERA Y LEIARDO, C. A. DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes a mediados del siglo XVIII*, p. XI 727, Madrid, 1860; Rivadeneyra (ed. facsímil: Tamesis Books, London.).

BERGMAN H. E., "Los entremeses postcervantinos de la Biblioteca y Museo del Instituto del Teatro de Barcelona", *Estudios Escénicos*, s.a., nº 14, 1960.

BERGMAN H. E., Ed. *Luis Quiñones de Benavente, Entremeses*, Anaya, Salamanca, 1968.

BERGMAN H. E., "Algunos entremeses desconocidos de Luis Quiñones de Benavente" en, "Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía", Gredos, Madrid, 1972; pp. 85-94.

BERGMAN H. E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses (Con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras)*, Castalia, Madrid, 1965;

BERGMAN H.E. [Ed.], *Ramillote de entremeses y bailes, nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1970.

- BERGMAN H.E., *Juan Rana se retrata*, en: „Homenaje a Rodríguez Moñino“, Castalia, Madrid, pp. 65-73.
- BERGSON H., *Le rire. Essais sur la signification du comique*, Paris, 1965; Traducción española: *La Risa*, Prometeo, Valencia, 1971.
- BLECUA J. M., Ed. de *Luis Quiñones de Benavente, Entremeses*, Clásicos Ebro, Zaragoza, 1965.
- BRAVO-VILLASANTE, C. "La realidad de la ficción negada por el gracioso", RFE, 1944.
- BRAVO-VILLASANTE C. "La mujer vestida de hombre en el teatro español", SGEL, Madrid, 1976.
- BUENDIA F., *Estudio preliminar* en „Antología del entremés“, siglos XVI y XVII, Aguilar, Madrid, 1965.
- BUEZO C., *Teatro breve de los Siglos de Oro: Antología*, Madrid 1992.
- CALDERONE A., *Entremés de Bartolo Tarasca*, (de José de Cañizares), edición introducción y notas, Peloritana Ed., Mesina, 1979;
- CANET VALLÉS J. L., *Lope de Rueda: Pasos*, Castalia, Madrid 1992;
- CAPO P., *Teatro cómico*, Barcelona, s.f. (pero 1922 aprox.).
- CARNERO G. *Sobre el teatro breve de Calderón* en *Insula*, nº 44 (febrero), 1984, p. 16 y ss.
- CHAUCHADIS C., *Risa y honra conyugal en los entremeses*, en: „Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro, Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier - 2 février 1980. Editions du C. N. R.S., París, pp. 165-178.
- COTARELO Y MORI E., *Colección de entremeses, (Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII)*, NBAR, t. XVII, Madrid 1911;
- COTARELO Y MORI E., *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo* en: RABM, 2, 1898; pp. 150-175 y 466-502.
- COTARELO Y MORI E., Ed. de *Migajas del ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid, 1908.
- COTARELO Y MORI E. *Sobre un tomo alguno de entremeses desconocidos* en: *Papirus*, I, 1932; p. 11-13.
- COTARELO Y MORI E., *Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su Mujer Bernarda Ramírez*, BRAE, II 1915; pp. 251-293; 425-457; 583-621; BRAE, III, 1916, p. 338.
- DÍEZ BORQUE J. M., *Aproximación semiológica a la escena del teatro del siglo de Oro español* en: „Semiología del teatro, (varios autores)“ Planeta, Barcelona, 1975. pp. 49-93.

- DÍEZ BORQUE J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978.
- DÍEZ BORQUE J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- DÍEZ BORQUE J. M., *Historia del teatro en España*, (director de la ed.), t. I y II, Taurus, Madrid, 1984.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA J. DE / FERNÁNDEZ NIETO M., *El teatro del siglo XVII* en: HLE, II, 1980; pp. 643-704.
- ETIENVRE J.-P., *Entremeses y Bailes naipescos del siglo XVII*, en: „El Crotalon“, 2 (1985), p.299 y ss.
- FERNÁNDEZ GUERRA A., (s.f.): *Noticia de las comedias ms. de la Biblioteca del Duque de Osuma. Copia de las portadas de las Colecciones de Entremeses, bailes y sainetes, publicados con diversos títulos desde 1600 a 1770. Cartas manuscritas originales de la Barrera, Sancha, etc.*, Instituto del teatro de Barcelona: Ms. 62070.
- FERNÁNDEZ GUERRA A., (s.f.): *Índice completo y rarísimo de Entremeses, Bailes, Sainetes, etc., de España*, Instituto del Teatro de Barcelona: Ms. 83487.
- FERNÁNDEZ NIETO M., *El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano. „El teatro menor en España a partir del siglo XVI“*, CSIC, Madrid, 1983; pp. 189-199.
- FERNÁNDEZ OBLANCA J., *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Universidad de Oviedo, 1992.
- GALLARDO, *Ensayo*, I, 668.
- GARCÍA DE LA HUERTA V., *Theatro Hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Hespañol*, Imprenta Real, Madrid, 1785.
- GARCÍA PAVÓN F., *Teatro menor del siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1964.
- GARCÍA VALDÉS C., *„Introducción“ a Antología del entremés barroco*, Plaza y Janés, Barcelona, 1985.
- GARCÍA VALDÉS C.C., *El teatro en Oviedo*, Oviedo 1983.
- GARCÍA VALDÉS C.C., *De la tragicomedia a la comedia burlesca*, Pamplona, 1991.
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO D.J.I., *La recluta de cómicos*, 1910.
- GRANJA AUGUSTÍN DE LA, *Hacia una bibliografía general del teatro breve del Siglo de Oro. Primera parte: Estudios I.*, en: "Críticón" 37(1987), pp. 227-246.

GONZÁLEZ COBOS M.C., y GARCÍA NIETO M. L., *Incognitas suscitadas por un entremés del siglo XVII*, en: "Revista de Literatura", XLV, 1983; pp. 21-53.

HEIDENREICH H., *Figuren und Komik in den spanischen "entremeses" des goldenen Zeitalters*, Ludwig-Maximilians-Universität, München, 1962.

HESSE J., *Vida teatral en el Siglo de Oro*, Taurus, Madrid, 1965.

HUERTA CALVO J., *El teatro español a fines del siglo XVII*, Amsterdam. (s.f.)

HUERTA CALVO J., *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Taurus, Madrid, 1985.

HUERTA CALVO J., *Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y perspectiva de la investigación*, en: „El teatro menor en España a partir del siglo XVI“. CSIC, Madrid, 1983, pp. 23-62.

HUERTA CALVO J., *Introducción al teatro menor del siglo de Oro*, (tesis doctoral), Universidad Complutense, Madrid, 1983.

HUERTA CALVO J., *Los géneros menores en el teatro del siglo XVII*, en: „Historia del teatro en España“, t. I, dirigida por Díez Borque J. M., Taurus, 1983, pp. 613-622.

HUYNH TORRES V. y SANTI I., *Propuestas para un estudio informatizado del teatro menor español*, en: „El teatro menor en España a partir del siglo XVI“, CSIC, Madrid, 1983, pp. 307-315.

JAMMES R., *La risa y su función social en el Siglo de Oro*, en: „Risa y sociedad en el teatro español del siglo de Oro“, Actes du 3e colloque du Groupe d' Etudes le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier - 2 février 1980. Editions du C. N. R.S., París, pp. 3-11.

JOSÉ PRADÉS J. DE, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, CSIC, Madrid, 1963.

JULIÁ MARTÍNEZ E., *El teatro en Valencia de 1630 a 1640*, BRAE 1915, pp. 527-547; "El teatro en Valencia", BRAE IV, 1917; pp. 56-83.

LÁZARO CARRETER F., *El Arte Nuevo (vs. 64-73) y el término entremés*, en: „Anuario de Letras“, V, 1965; pp. 72-92. También se recoge este trabajo en „Estilo Barroco y personalidad creadora“ del mismo autor, Cátedra, Madrid, 3ª ed., 1977.

LEY, C.D., *El gracioso en el teatro de la Península (siglos XVI-XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1954.

LOBATO M.L., *Teatro comico breve / Calderon de la Barca*, Kassel, 1989.

LOBATO M. L., *Edición y estudio del Teatro cómico menor de Calderón*, Salamanca 1985.

- MILA M. Y FONTANALES, *Orígenes del teatro catalán*, en „Obras Completas“, ed. de Menéndez y Pelayo, Verdaguer, Barcelona, 1888-1896, vol. VI (1995);
- NORTHUP G. T., *The Spanish Farces*, Boston, 1922.
- OEHRLEIN J., *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro (1600-1681)*, Frankfurt/M. 1986.
- OLIVA C., *Tipología de los 'lazzi' en los pasos de Lope de Rueda*, en: "Críticón", 42 (1988), pp. 65-78.
- OROZCO E., *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.
- PAZ Y MELIA A., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2 vols., 1899, Reed. en 1934.
- PÉREZ PASTOR C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII* (segunda serie Bordeaux 1914) núm. 469.
- PÉREZ PASTOR C., *Documentos para la biografía de Don P. Calderón de la Barca*, Madrid 1905, p. 170.
- RENNERT H.A., *The spanish stage in the time of Lope de Vega*, New York 1909 (pequeña biografía).
- PFANDL L., *Cervantes, drei Zwischenspiele*, T. XI Sammlung Romanischer Übungstexte, Halle, 1926;
- RODRÍGUEZ CUADROS E. y A. TORDERA, *Entremés y cultura en Calderón*, en „Historia“ 16 n° 66 (octubre), 1981, pp. 58-64.
- RODRÍGUEZ CUADROS E., *Gesto, movimiento, palabra; el actor en el Entremés del Siglo de Oro*, en: „Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
- RODRÍGUEZ CUADRO E. y TORDERA A. [Ed.], *Pedro Calderón de la Barca: Entremeses, jacaras y mojigangas*, Madrid, 1982.
- RODRÍGUEZ CUADRO E. y TODERA A., *Calderón y la obra corta dramática en el siglo XVII*, Tamesis Books, London, 1983;
- ROJAS A. DE, *El viaje entretenido*.
- ROSSELL C., *Quiñones de Benavente, Colección de piezas dramáticas*, Madrid 1972-74, II, 342.
- ROZAS J. M., *Sobre la técnica del actor barroco* en: „Anuario de Estudios Filológicos“, III, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- SÁNCHEZ-ARJONA J., *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla 1898;

SHERGOLD N. D. y VAREY J. E., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Tamesis Books, London, 1985;

SCHURACK M., *Zeitbeständige Mimustypen bei Quiñones de Benavente unter Berücksichtigung ihrer Entwicklungsgeschichte*, T. D., Hamburg, 1952;

SERRALTA F., *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, en: „Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro“, Actes du 3e colloque du Groupe d' Etudes le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier - 2 février 1980. Editions du C. N. R.S., París, pp. 99-129.

SERRALTA F., *Juan Rana Homosexual*, en: "Criticón" (Université de Toulouse - Le Mirail), 50, 1990; pp. 81-92.

TOBAR M. L., *Para una protohistoria del entremés. Gil Vicente autor de piezas entremesiles*, en: „Nuovi annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina“, 1, Herder, Roma 1983.

TURNER E. D., *Some aspects of the Dramatic Art of Quiñones de Benavente*, Carolina, University, 1939.

VAREY J.E. / SHERGOILD N., *Teatro y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Tamesis Books, London, 1975.

VARGAS M.A. de [Ed.], *Luis Quinones de Benavente: Joco seria - Burlas veras*, Hildesheim-Zürich-New York, 1985.

VIAN C., *Il teatro "chico" spagnolo*, Milán, Biblioteca hispánica, 1957.

Diccionarios consultados:

COROMINAS J.: *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*, Berna, 1954.

DICC. DE AUTORIDADES.

ESPASACALPE: *Diccionario enciclopédico*.

DICC..MARÍA MOLINER.

DICC.REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

VOX MAYOR.

Lista de las piezas escritas para Cosme Pérez, alias Juan Rana:

ANONIMO:

La Cuna [cfr. COTARELO I, n° 34].

Restauración de Espana [1655; v. BARRINUEVOS J. DE, cfr. COTARELO I, CLIXb].

AVELLANEDA Y LA CUEVA F. DE:

La boda de Juan Rana (es probablemente suya, aunque, a veces atribuida a Cáncer).

La portería de las damas [Ms.].

CALDERÓN DE LA BARCA P.:

El desafío de Juan Rana [en: *RODRÍGUEZ 1982, p.200 y ss.].

Juan Rana en la zarzuela, (fin de fiesta para la comedia „El golfo de las sirenas“).

Los sitios de recreación del rey.

El triunfo de Juan Rana [en: Quinta parte Comedias de Calderón "1", 1677].

El toreador [en: *RODRÍGUEZ 1982, pp.185ss.].

CÁNCER Y VELASCO J. DE:

Entremés de la zarzuela que se representó a Su Magestad, Biblioteca Nacional, Madrid, sección de raros, [R. 31254].

Entremés de la boda de Juan Rana, en *Floresta de entremeses* [T. 21141].

Juan Rana mujer.

Juan Ranilla.

La noche de San Juan y Juan Rana en el Prado con escribano y alguacil, [v. Obras varias, Madrid 1651; Rasgos, 1664; Flor, 1676].

GONZÁLES DEL CASTILLO D. J. I.:

La récluta de cómicos.

LANINI F.:

El parto de Juan Rana.

MORETO Y CAVANA A.:

El Ayo [en: Antonio Francisco de Zafra, Autos sacramentales y al nacimiento de Cristo ..., Madrid 1675, pág. 235.].

Loa de Juan Rana [en: *BERGMAN 1970].

El retrato vivo [en: *BERGMAN 1970].

QUIÑONES DE BENAVENTE L.: [v. Colección de piezas dramáticas, entremeses ..., Madrid 1877].

Los alcaldes encontrados.

El poeta de bailes II.

Pipote en nombre de Juan Rana.

El guardainfante I [*VARGAS 1985 pp.60-64].

El guardainfante II [*VARGAS 1985 pp.69-75].

El doctor Juan Rana [*VARGAS 1985 pp.118-121].

El mundo al revés.

Loa para Hurtado.

El soldado [*VARGAS 1985 pp.218-221].

Al cabo de los bailes mil.

El remediador.

Los muertos vivos.

El caballero novel (Este último parece indicar que más tarde varios actores intentaron el papel de Juan Rana, como también consta de otros entremeses tardíos).

La hechicera [* ANDRES 1991, pp.155-183].

La melindrosa.

El ángulo.

Turrada.

El mago [*VARGAS 1985 pp. 203ss.].

El mundo.

Los dos Juan Rana.

El fénix Juan Rana.

El hidalgo.

Juan Rana enamorado.

QUIRÓS F.B. DE:

Mentiras de caçadores y toreadores, [en: *Obras, Madrid, 1656, pág. 25]; (Donde el papel de Don Tadeo, aunque correspondía normalmente al gracioso Diego Osorio, fue desempeñado por Juan Rana, cuando se representó la obrita en las fiestas de palacio en honor del cumpleaños de la reina en 1652)].

Las fiestas de la aldea [en: *Obras, Madrid, 1656, pág.79].

Los galeotes.

ROSETE P. DE.:

Las burlas del doctor a Juan Rana, en *Las fiestas del Retiro* [R. 31254 (1)].

SOLÍS Y RIVADENEYRA A. DE:

Fiestas bacanales („fin de fiesta para la versión palaciega de la comedia Euridice y Orfeo“).

Aguardad, supremos dioses; („fin de fiesta para la comedia Triunfos de amor y fortuna“).

Juan Rana poeta.

Loa para la comedia Las Amazonas [en: *BERGMAN 1970, pp.291-299].

Loa para la comedia Un bobo hace ciento [en: *BERGMAN 1970, pp.267-278].

La renegada de Valladolid, (comedia de Monteser, Solís y Silva).

El salta en banco.

VILLAVICIOSA S. DE :

El retrato de Juan Rana, en *Tardes apacibles* [T.i. 22. (1)] y los siguientes manuscritos: [ms. 15403; ms. 16948; ms. 14515 (39)].